El recurso a lo simbólico

REFLEXIONES SOBRE EL GUSTO II

Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (editores)
Ernesto Arce y Alberto Castán (coordinadores de edición)



colección actas

Pablo Picasso, Guernica, 1937,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El recurso a lo simbólico

REFLEXIONES SOBRE EL GUSTO II

Concha Lomba y Juan Carlos Lozano
(editores)
Ernesto Arce y Alberto Castán
(coordinadores de edición)

colección actas

El recurso a lo simbólico

REFLEXIONES SOBRE EL GUSTO II

Concha Lomba y Juan Carlos Lozano
(editores)
Ernesto Arce y Alberto Castán
(coordinadores de edición)



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2014





Unión Europea

Fondo Social Europeo
"El FSE invierte en tu futuro"



EL RECURSO A LO SIMBÓLICO. SIMPOSIO

Comité científico:
Ernesto Arce
Gonzalo M. Borrás
Jaime Brihuega
Miguel Cereceda
Rafael Gil
Concepción Lomba
Juan Carlos Lozano
María Pilar Poblador

Publicación número 3335 de la Institución «Fernando el Católico»,
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 · Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
www. ifc.dpz.es

isbn: 978-84-9911-300-5

depósito legal: Z 1349-2014

impresión: Huella Digital, S.L.

impreso en españa. unión europea

INTRODUCCIÓN

En estos tiempos difíciles que vivimos, en los que tantas conquistas sociales se debilitan, la investigación, que constituye la base más firme del conocimiento, padece carencias sustanciales para su lógico desarrollo. Por ello, la celebración de una reunión científica y la publicación de las actas que recogen su contenido supone un motivo de honda satisfacción. Más todavía si, como en este caso, el libro que tienen entre sus manos es el resultado de un nuevo Simposio organizado por el grupo *Vestigium* que, desde hace años, me honro en dirigir.

El éxito del primero, celebrado en 2010 y cuyos resultados vieron la luz dos años después, animó al grupo *Vestigium* a organizar una segunda edición, que tuvo lugar en mayo de 2013, guiada por idénticos presupuestos: ofrecer el fruto de diferentes investigaciones y exponerlas al debate público entre renombrados especialistas y jóvenes investigadores, algunos ya doctorados y otros a punto de serlo.

El tema elegido en esta ocasión, *El recurso a lo simbólico*, ofrecía la posibilidad de retomar un asunto que la historiografía artística española tardó tiempo en abordar, analizándolo, además, desde una perspectiva más moderna y avanzada.

Porque, paralelamente al uso literario de la metáfora, la alegoría y otros mecanismos de densificación semiótica, pero íntimamente conectados con ellos, la dimensión simbólica de las imágenes ha sido, aunque con intenciones y fórmulas bien distintas, una herramienta de uso recurrente entre los artistas para la expresión de ideas, sentimientos o consignas.

Todo ello desde la certidumbre de que los símbolos, por su naturaleza alternativa y elusiva respecto de la manifestación explícita e inmediata, hunden sus raíces en códigos culturales precisos –a veces sistematizados y sometidos a la rigidez de un glosario–, poniendo en juego el papel del receptor (el público/

espectador) como intérprete o descifrador del enigma propuesto. Y de que, como vehículos universales y particulares que son, evolucionan, mutan sus significados en el tiempo o los multiplican en el espacio.

Este planteamiento fue el que definió nuestro *II Simposio* que, en aras de una mayor agilidad, se organizó en diferentes secciones coincidentes con los diversos lenguajes artísticos que, desde el siglo XVI, se fueron sucediendo en el tiempo hasta llegar a la más estricta actualidad y que, para su publicación, se han agrupado en: *Renacimiento y Barroco*, *De la Ilustración al 1900* y *De 1900 hasta nuestros días*. Cada una de ellas fue precedida por sus correspondientes ponencias y el conjunto acompañado por sendas conferencias inaugural y de clausura: «Símbolo, significado y obsolescencia en las obras de arte (Regreso a la década de los setenta)», a cargo del profesor Gonzalo M. Borrás, y «Avatares de lo simbólico en la segunda mitad del segundo milenio… y en lo que va del tercero», impartida por el profesor Jaime Brihuega.

Sin su trabajo y el de todos los ponentes que, de buen grado, aceptaron semejante reto, el Simposio no hubiera alcanzado la calidad científica que logró. Tampoco la buena acogida que obtuvo por parte de numerosos colegas de distintas Universidades que presentaron sugerentes propuestas en forma de comunicaciones que, además, debieron pasar la criba de un riguroso comité científico integrado por los profesores Ernesto Arce, Gonzalo M. Borrás, Jaime Brihuega, Miguel Cereceda, Rafael Gil, Juan Carlos Lozano, Concha Lomba y Pilar Poblador, a quienes desde aquí quiero expresar mi más sincero reconocimiento intelectual y personal por su dedicación.

Hago extensiva esta gratitud al Gobierno de Aragón, al Fondo Social Europeo y a los integrantes del grupo *Vestigium* que han hecho posible la presentación pública de aquellas sesiones. Y de forma muy especial a la Institución «Fernando el Católico», una entidad comprometida desde hace largo tiempo con la investigación y la alta cultura, y a su director, el profesor Carlos Forcadell, por haber hecho posible que los resultados de estas investigaciones vean la luz.

Confío en que estas páginas contribuyan a mejorar el conocimiento del empleo del símbolo como recurso estético en sus muy diversas formulaciones; ese, al menos, ha sido nuestro propósito.

Concha Lomba Serrano
Investigadora principal del grupo Vestigium
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza



PONENCIAS

SÍMBOLO, SIGNIFICADO Y OBSOLESCENCIA EN LAS OBRAS DE ARTE (REGRESO A LA DÉCADA DE LOS SETENTA)

Gonzalo M. Borrás Gualis
Universidad de Zaragoza

Cuando nuestro grupo de investigación Vestigium tomó la decisión de colocar esta segunda edición de las *Reflexiones sobre el gusto* bajo el marbete específico de *El recurso a lo simbólico*, uno que ya se encuentra en las postrimerías de su vida académica se sintió de nuevo trasladado en el tiempo a los primeros pasos de la misma, en los inicios de la década de los setenta del pasado siglo, cuando florecieron en nuestro país los estudios dedicados a lo simbólico en el arte, tanto en traducciones de obras de historiadores del arte extranjeros como en algunas obras singulares de la historiografía artística española, que en torno a 1972 iniciaba una nueva etapa de normalización en los estudios universitarios[1].

Transcurridas ya desde entonces más de cuatro décadas, el tema de este Simposio nos recuerda el carácter cíclico y recurrente de nuestros estudios y reflexiones históricas, incluidas las histórico-artísticas. En efecto, cada nueva generación vuelve a abordar desde diferentes perspectivas e intereses los asuntos más universales. Son signos evidentes de normalización académica. Por ello es conveniente que alguien rememore ante los estudiosos actuales lo ya transitado por otras generaciones, en este caso por la generación de historiadores del arte a la que pertenece este ponente. No se trata de desempolvar una bibliografía añeja (que no anticuada), sino de ofrecer como pórtico un legado generacional. En este contexto hay que situar lo que aquí se va a glosar.

---

1 Me he ocupado en varios trabajos del cambio operado en la historiografía artística española en torno a 1972; citaré tan solo dos, separados por casi un cuarto de siglo: «La Historia del Arte, hoy», *Artigrama*, 2, 1985, pp. 213-238; y «La Historia del Arte», en Rico, F., Gracia, J. y Bonet, A. (eds.), *Literatura y Bellas Artes*, «España Siglo XXI», V, Instituto de España / Fundación Sistema / Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 601-620.

Para seguir una exposición lo más sistemática y ordenada posible agruparé los comentarios que propongo en este retorno a la década de los setenta en tres apartados temáticos, ateniéndome estrictamente al título de la ponencia: a) símbolo, b) significado y c) obsolescencia en las obras de arte.

1. Sobre el símbolo

Antes de referirme a algunos estudios sobre lo simbólico en el arte aparecidos en la historiografía artística española en torno a la década de los setenta, tal vez resulte útil recordar aquí el significado originario del término símbolo en la cultura griega, ateniéndonos a la primera acepción del *Lexicon* de Liddell-Scott[2], según la cual el símbolo es «cada una de las dos mitades o piezas correspondientes de un astrágalo, o de otro objeto, que dos «xenoi» u otras dos partes contratantes lo rompen y reparten entre ellas, guardando cada parte una de las piezas, para que sirva de prueba de identidad ante la presentación de la otra». De esta definición conviene retener a nuestro propósito que el símbolo conlleva un convenio y que su significado tan solo se revela y se hace patente cuando entran en relación las dos mitades que lo componen.

A la luz de esta acepción etimológica creo que se puede comprender mejor la definición del término símbolo, que ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española[3], cuando dice: «Imagen, figura o divisa, con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen». De nuevo se trata de una relación entre dos piezas, que ahora ya no son partes de un mismo objeto material como en la acepción etimológica griega, sino que la primera es una imagen material y la segunda es un concepto intelectual, mediando una convención cultural de que la primera representa al segundo, es decir, que se nos revela y adquiere su sentido al establecerse la correspondencia entre ambas. Pertrechados, pues, de este báculo terminológico, espero que nos resulte a todos menos confuso este paseo por los estudios sobre simbolismo en el arte.

---

2 *Cfr.* Liddell, H. G., y Scott, R., *A Greek-English Lexicon,* Revised and augmented by Sir Henry Stuart Jones with the asistance of Roderick McKenzie, Oxford, Clarendon Press, 1996. La traducción que ofrezco del inglés es mía. Los «xenoi» u «hospites», que pertenecían a dos ciudades distintas, estaban vinculados por un contrato de hospitalidad, realizado por este procedimiento simbólico.

3 Cito por la decimonovena edición de 1970.

Sin duda la aportación más destacada a la que quiero referirme en esta relectura fue *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, de Julián Gállego Serrano[4], publicada en 1968 en su primera versión francesa y en el emblemático año de 1972 en su primera edición española. En varias ocasiones he valorado la singularidad de esta obra en el contexto de los estudios sobre la pintura española del siglo de oro y de la cultura visual de la sociedad de la época, en la que se fundamentó que «el aparente realismo de la pintura española del siglo de oro no es, en la mayoría de los casos, sino la clave de su idealismo trascendente».

Visión y símbolos constituye la tesis doctoral de su autor, defendida en la Sorbona y dirigida por el profesor Pierre Francastel, en la que Julián Gállego sigue el método de investigación del maestro, que pone el énfasis en la dicotomía planteada entre la autonomía de la obra de arte, de un lado, y su vinculación sociocultural de otro, tal como Francastel había ensayado en su obra *Pintura y Sociedad*. En la «Introducción» Gállego expone explícitamente este propósito: «El objeto de este estudio es el distinguir, dentro de los temas figurativos de la pintura española del siglo de oro, los elementos tomados de otros campos de la actividad cultural y los elementos originales, plásticos diríamos hoy, pero no por eso menos cargados de significado». Con esta distinción quedan perfectamente separados los dos grandes campos de la cultura simbólica en el arte: de un lado, el de los temas o asuntos representados; de otro lado, el de las formas artísticas. A ambos concederemos alguna atención en estas reflexiones introductorias.

Al simbolismo de los temas o asuntos representados dedica Julián Gállego toda la primera parte de su obra, bajo el epígrafe de la cultura de los símbolos en España en el siglo xvii, con un exhaustivo estudio de las fuentes de la cultura simbólica española, para concluir subrayando el triunfo de los símbolos y de las alegorías en la sociedad española frente a la mitología. El análisis de la pintura del siglo de oro se desarrolla en la segunda parte de la obra, que concluye con un capítulo dedicado precisamente al simbolismo de las formas, en este caso a los sistemas de organización simbólica del cuadro, con un último epígrafe premonitorio sobre «El cuadro dentro del cuadro», que más tarde devendrá en obra monográfica[5].

---

4 *Cfr.* Gállego, J., *Vision et symboles dans la peinture espagnole au siécle d'or,* Paris, editions Klincsieck, 1968; del mismo, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro,* Madrid, Aguilar, 1972 (2.ª edición española, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984).

5 *Cfr.* Gállego, J., *El cuadro dentro del cuadro,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

Interesa especialmente a nuestro propósito el capítulo primero de la primera parte de *Visión y símbolos*, que Julián Gállego dedica a la consideración de la terminología, reconociendo de entrada el confuso lenguaje de la cultura simbólica. A todos resultará, pues, sumamente esclarecedora la relectura de esta parte de la obra. En ella el autor deja de lado los signos de reconocimiento, es decir, las divisas (en la cultura francesa) o empresas (en la cultura española), que constituyen el patrimonio exclusivo de una persona o de una familia y proceden de la cultura caballeresca, constando de una imagen (excluida la figura humana) y de un mote o leyenda, en las que domina el gusto personal. Justamente la diferencia entre las empresas y los emblemas, que comparten imagen y leyenda, es que estos últimos no son de uso exclusivo de un individuo o de una familia, sino que pertenecen a la sociedad entera y proceden de la «sabiduría antigua».

Julián Gállego nos propone su propia definición de símbolo en un alarde de concisión[6] en los siguientes términos: «símbolo es una figura o imagen, empleada como signo de una cosa, siempre que esta cosa es en principio abstracta: virtud, vicio, etc.», y aún concluye de modo más general: «Símbolo es una correspondencia legible entre una apariencia y un contenido moral». Dentro de esta cultura simbólica considera y define los emblemas, los jeroglíficos, las alegorías y los atributos. Sutil resulta, por lo demás, la diferencia que establece entre los atributos y las insignias; Gállego considera a estas como meros signos de reconocimiento, al igual que las divisas o empresas, mientras que para él los atributos, objetos reales o convencionales que sirven para hacer reconocer a un personaje, corresponden a la cultura simbólica de la sociedad entera y «hablan por sí mismos».

Así pues, insto a los participantes en este Simposio a una detenida relectura de estas precisiones terminológicas hechas por el llorado profesor Julián Gállego, que pueden servir de introducción y útil complemento a las ponencias que nos presentan los profesores Juan Francisco Esteban Lorente[7] y Juan

---

6 Concisión que es de agradecer, en todo caso. En las antípodas de esta actitud se situaba Juan-Eduardo Cirlot, quien en su conocido diccionario excluye del mismo el término símbolo, para dedicarle un estudio introductorio de más de cuarenta páginas [sic]. *Cfr.* Cirlot, J.-E., *Diccionario de símbolos,* Nueva edición revisada y ampliada por el autor, Barcelona, Editorial Labor, 1969, pp. 15-56.

7 El profesor Juan Francisco Esteban Lorente ha dedicado notables estudios a la cultura simbólica en el renacimiento y el barroco. Para introducirse en el tema recomiendo especialmente la lectura de su excelente *Tratado de Iconografía,* Madrid, Istmo, 1990. Interesa

Carlos Lozano sobre el recurso a lo simbólico en el renacimiento y en el barroco, respectivamente.

Regresando a nuestra década de los setenta, fueron por aquel entonces numerosas las traducciones al español de obras señeras de autores extranjeros, en especial de algunas dedicadas al simbolismo de las formas. Entre ellas merece destacarse por su carácter paradigmático la primera edición en español en el año 1973 de *La perspectiva como forma simbólica* de Erwin Panofsky[8], un trabajo que había sido publicado en el año 1927 en los «Vorträge» del Instituto Warburg, por lo que la traducción se acometía con un retraso de casi medio siglo, desfase que el año anterior había sido denunciado con indignación por el llorado profesor Enrique Lafuente Ferrari en su introducción a la edición española de los *Estudios sobre Iconología* del mismo autor[9].

En *La perspectiva como forma simbólica* Panofsky había subrayado el diferente concepto del espacio que la antigüedad clásica mantuvo con respecto al del renacimiento, lo que se plasmó en una diferente representación del espacio en el arte, que para el mundo clásico puede denominarse «prospectiva», y que se fundamenta en las obras de los científicos y filósofos antiguos. En resumen, y partiendo del supuesto de la esfericidad de la visión natural, en la técnica perspectiva antigua no existe un punto de fuga sino un «eje de fuga»; así el plano para la representación se divide en dos por medio de un eje vertical y se trazan en las dos mitades simétricas de dicho plano las líneas ortogonales de fuga, que de esta manera no convergen en un punto («punto de fuga»), como en la perspectiva central del quattrocento, sino que corren paralelas hasta encontrarse, dos a dos, en el eje de fuga. Se trata de una técnica de representación puramente empírica y aproximativa y responde a una concepción del espacio no homogéneo ni sistemático. Por lo demás, para Panofsky la perspectiva no es un simple elemento «técnico» de la obra de arte, sino que expresa su propia esencia.

Sin duda el estudio de Panofsky generó un especial interés por el concepto del espacio en el arte y en la arquitectura a lo largo de su historia. Así, en nuestra década de los setenta siguieron floreciendo algunos estudios sobre el

---

de modo especial la cuarta parte de la obra, en la que se ocupa, entre otros temas, de los jeroglíficos (pp. 285-310), de las empresas, emblemas y enigmas (pp. 311-331), con especial atención a la emblemática española (pp. 332-359), y de la alegoría (pp. 375-417).

8 *Cfr.* Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets editor, 1973.

9 *Cfr.* Lafuente Ferrari, E., «Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del Arte)», en Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza editorial, 1972, pp. ix-xl.

concepto del espacio en la arquitectura, tanto de carácter general como monográficos. Entre los de carácter general me interesa recordar ahora los de Bruno Zevi y Christian Norberg-Schulz y entre los monográficos los de Giulio Carlo Argan y Rudof Wittkower.

Bruno Zevi (Roma, 1918-2000), arquitecto, crítico e historiador de la arquitectura, emigrado a Estados Unidos en 1938, graduado en Harvard, admirador del movimiento moderno y de Frank Lloyd Wright, ya había publicado en 1948 en Einaudi su obra clásica *Saber ver la arquitectura*, inmediatamente traducida al español en 1951 por la editorial Poseidón de Buenos Aires. Para Zevi la verdadera esencia de la arquitectura, aquello que la diferencia de la pintura y de la escultura, es el espacio interior, en el cual el hombre vive y se mueve; la arquitectura para ser comprendida y vivida requiere el tiempo de recorrerla, la cuarta dimensión; pero a la vez con sus volúmenes externos delimita el espacio exterior, es decir, el espacio propiamente urbanístico.

Al comienzo de la década de los setenta Zevi gozaba de un considerable prestigio, bien cimentado por las sucesivas ediciones de *Saber ver la arquitectura* que en 1971 alcanza la quinta edición en español[10]. Y dos años antes, en 1969 editorial Aguilar traducía su *Architectura in nuce*[11], una obra en la que continúa desarrollando su pensamiento sobre el tema, con especial atención al concepto del espacio arquitectónico y urbanístico.

A mediados de la década, en 1975, la excelente editorial Blume publica la traducción de otra obra de gran impacto en la historiografía española, *Existencia, espacio y arquitectura,* de Christian Norberg-Shulz[12], en la que el autor expone su concepto personal de la arquitectura como espacio existencial. Para el autor el hombre es un animal simbólico, que concibe el espacio como forma simbólica.

Reteniendo la idea del espacio como el concepto esencial de la arquitectura, la historia de la arquitectura deviene en una historia de los diferentes conceptos espaciales a los largo del tiempo, publicándose varias monografías, en cuyas traducciones se especializó la editorial Nueva Visión de Buenos Aires, y

---

10 *Cfr.* Zevi, B., *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, 5.ª edición aumentada en notas y bibliografía, y con el duplo de láminas fuera texto, según la 8.ª edición italiana, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1971.

11 *Cfr.* Zevi, B., *Architectura in nuce. Una definición de arquitectura*, Madrid, Aguilar, 1969.

12 *Cfr.* Norberg-Schulz, Ch., *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Blume, 1975.

a las que en la antesala de los setenta corresponden los importantes estudios de Giulio Carlo Argan[13] y Rudolf Wittkower[14].

De especial interés para nuestro tema simbólico es la obra de Wittkower sobre *La arquitectura en la edad del humanismo*, en la que se fundamenta el simbolismo de la tipología arquitectónica de planta central en el renacimiento, analizada como una figura geométrica perfecta, de varios ejes de simetría lateral, la más adecuada para la representación de la perfección divina.

Ya en los últimos años de la década de los setenta algunos historiadores del arte españoles se incorporaron a este florecimiento bibliográfico sobre la dimensión simbólica de algunos elementos formales como el espacio y la luz. Me interesa destacar entre ellos a Santiago Sebastián y a Víctor Nieto.

El profesor Santiago Sebastián, que había prestado una destacada atención a los estudios de Erwin Panofsky, fue el impulsor y fundador de la nueva revista *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología. Arte y Literatura,* cuyo número 1 aparece editado en el año 1972 en la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca, perteneciente a la Universidad de Barcelona, en la que ejercía como profesor agregado de Historia del Arte. En la presentación de dicha revista hace alusión al ejemplo estimulante de los estudios de Erwin Panofsky y señala como la actividad científica de la revista el campo de la alegoría y del simbolismo.

No es de extrañar, pues, que en la estela de Panofsky y de Norberg-Schulz el profesor Sebastián diera a la luz sus apuntes de clase, con el título de *Espacio y Símbolo*, en el año 1977[15], cuando ya ejercía como catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba. Con *Espacio y Símbolo*, obra en la que el autor introduce numerosas aportaciones personales relacionadas con el arte español, Sebastián inicia una larga cadena de aportaciones a lo simbólico en el arte, tanto desde el punto de vista del asunto como de la forma, convirtiéndose en el adalid de estos estudios.

Mención destacada merece asimismo la obra publicada en 1978 con el expresivo título de *La luz, símbolo y sistema visual*, del profesor Víctor Nieto

---

13 *Cfr.* Argan, G. C., *El concepto del espacio desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.

14 *Cfr.* Wittkower, R., *La arquitectura en la edad del humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.

15 *Cfr.* Sebastián López, S., *Espacio y Símbolo*, Córdoba, Ediciones Escudero, 1977. Entregado a la imprenta en el otoño de 1976, como apuntes para sus alumnos del curso cordobés de 1976-1977, a los que está dedicado.

Alcaide[16], estudioso de las vidrieras de las catedrales góticas, en la que desarrollando los estudios precedentes de Jantzen, Seldmayr y Panofsky aborda el significado simbólico de la luz en la configuración espacial en las artes del gótico y del renacimiento.

II. Sobre el significado

Pero conviene no olvidar que el significado de las obras de arte no se agota ni tampoco es reducible a su contenido conceptual, es decir, que ni el método iconográfico ni el método iconológico, si se opta por la terminología de Panofsky, son suficientes para desvelar por completo su significado.

Aunque la formulación del método iconológico viene siendo reconocida como una aportación científica exclusiva de Erwin Panofsky, desde que el autor la publicó como introducción[17] a sus *Estudios sobre iconología*, cuya primera edición fue hecha en Nueva York por la Oxford University Press en el año 1939, sin embargo la paternidad científica de dicha formulación metodológica corresponde por igual tanto a él como a su colega Fritz Saxl, y así lo reconoce el propio Panofsky en el «Prefacio» a dicha edición cuando afirma: «El capítulo de introducción sintetiza el contenido revisado de un artículo metodológico publicado por el autor en 1932 con un estudio sobre la Mitología Clásica en el arte medieval, publicado por el autor al año siguiente en colaboración con el Dr. F. Saxl» y sigue diciendo en relación con ello: «Los métodos que el autor ha tratado de aplicar están basados en lo que él y el Dr. Saxl aprendieron al mismo tiempo del difunto profesor A. Warburg, y que han tratado de poner en práctica a través de muchos años de colaboración personal». A pesar de todas estas precisiones de su autor, la tradición historiográfica ha venido atribuyendo por comodidad la autoría en exclusiva a Panofsky.

---

[16] *Cfr.* Nieto Alcaide, V., *La luz, símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

[17] Precisamente esta introducción, con el título «I. Iconografía e Iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento», fue publicada antes en su versión española en Panofsky, E., *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970. La primera edición original en inglés de dicha obra, con el título de *Meaning in the Visual Arts*, se había editado en Nueva York en 1957. Mientras tanto los *Estudios sobre iconología* fueron traducidos al español en 1972, a partir de su segunda edición en inglés de 1962; ya han sido citados en la nota 10.

Tampoco es cuestión ahora de volver sobre dicha formulación metodológica, en la que se estableció una diferencia entre *Iconografía* e *Iconología*, en detrimento de la primera, que ya no es aceptada en nuestros días por los estudiosos[18]. En efecto en esta introducción metodológica de 1939, no solo se traslada al título del libro el nuevo término de *Iconología*, sino que se insiste en los tres niveles de percepción de una imagen: el primer nivel o descripción pre-iconográfica de la imagen, que percibe tan solo el contenido temático natural; el segundo nivel o descripción iconográfica, que desvela el contenido temático convencional; y el tercer nivel o descripción iconológica, para el que el autor reserva arbitrariamente el verdadero significado intrínseco de la obra de arte, es decir, su sentido más profundo.

Precisamente alcanzar el significado total de las obras de arte es el objetivo final que se plantean los historiadores del arte, tarea para la que ningún método de investigación ha conseguido en exclusiva una solución plenamente satisfactoria, de modo que la reflexión sobre el método ha constituido una constante entre los estudiosos. Un iconógrafo español tan reconocido como el profesor Joaquín Yarza manifestaba a este respecto en 1984[19]: «Yo no creo en el «método» de la historia del arte. Estoy completamente convencido de que son buenas todas las aproximaciones a la obra. Los catálogos y los inventarios son previos a cualquier estudio. El expertizaje colabora a definir escuelas, maestros, procedencias, sistemas de trabajo. Lo formal permite un acercamiento a la obra de arte en tanto que tal. El estudio iconográfico obliga a tener en cuenta las intenciones de los clientes dentro de la mentalidad y la ideología de la época. La sociología integra obra y artista en su medio y colabora al mejor entendimiento de todos ellos. Y lo propio sucede con otros métodos. El sistema que permite estos diversos análisis debe cuidarse al máximo para que los resultados tengan un valor. Un historiador del arte puede decantarse, si le place, hacia un método u otro. Lo que no se puede

---

18 No me extenderé en esta cuestión que ha sido tratada de forma excelente por el profesor Juan Francisco Esteban Lorente en su *Tratado de Iconografía*, ya citado en la nota 7. A este respecto dice: «La cuestión puede resumirse de la siguiente manera: la diferencia entre Iconografía e Iconología es solo de detalle, pues mientras los estudios llamados iconográficos se han preocupado de recopilar marcos generales, partiendo de lo particular, la Iconología solo puede tener éxito en las obras de arte que sean excepcionales en su comunicación semántica, porque precisamente lo genérico forma parte de la llamada Iconografía, de la representación y pensamiento colectivo de una sociedad, tiempo y lugar».

19 *Cfr.* Yarza Luaces, J., «Autobiografía intelectual», *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 43, 1984, p. 17.

consentir es que, por encontrarse a gusto con la práctica de uno de ellos, pretenda erigirlo en enseña de «lo científico», en detrimento, o incluso, con desprecio de los restantes».

Me interesa al llegar a este punto, es decir, al método más idóneo para alcanzar el significado intrínseco de la obra de arte, retornar de nuevo al comienzo de la década de los setenta, momento en el que un entonces joven estudioso español, el profesor Valeriano Bozal, excelente colaborador en la actualidad de nuestros Simposios, nos ofrecía en el año 1970 un extenso ensayo sobre el análisis lingüístico de la imagen artística[20], que ha influido de forma decisiva en mis aproximaciones al significado de las obras de arte[21].

El punto de partida del autor es la consideración de la obra de arte como lenguaje, una idea que ha constituido uno de los ejes principales del pensamiento del siglo XX. La reflexión lingüística sobre las artes ha aportado a lo largo del siglo XX extraordinarios frutos interpretativos, desde las obras de Walter Benjamin hasta las de Nelson Goodman. El lenguaje ya no es entendido como un instrumento neutro y transparente al servicio de un sujeto que lo utiliza para describir el estado de las cosas en el mundo, sino que el mismo lenguaje «abre» el mundo.

La propuesta de Valeriano Bozal, formulada como un nuevo sistema estético sobre las obras de arte, es que el análisis lingüístico de toda imagen artística ha de ser abordado en tres niveles distintos: 1) el técnico; 2) el temático o informativo; y 3) el significativo. Los elementos materiales a analizar en el nivel técnico son: a) el soporte, es decir, los materiales y técnicas de la obra de arte; b) las formas, simples y complejas, y c) el sistema o imagen resultante de la incidencia de las formas sobre el soporte, de modo que el sistema no se define solo por los elementos materiales que lo integran sino por el tipo de relaciones que dichos elementos mantienen. A su vez, cada uno de estos tres elementos del nivel técnico es fundamento y depende de los otros dos niveles superiores de análisis, por lo que nos ofrece una doble perspectiva: informa (segundo nivel) y significa (tercer nivel). Estos dos niveles superiores, el informativo y el significativo, determinan de forma intencionada el nivel técnico.

---

20 *Cfr.* Bozal, V., *El lenguaje artístico*, Barcelona, Ediciones Península, 1970.

21 Me he ocupado del sistema estético propuesto por Valeriano Bozal en el año 1970 en varias ocasiones; el interesado puede consultar Borrás Gualis, G. M., *Teoría del arte I. Las obras de arte*, Madrid, Historia 16, 1996, pp. 30-32; y, del mismo, *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, pp. 89-94.

Con ello el profesor Valeriano Bozal establece en el mismo umbral de la década de los setenta un nuevo sistema estético de análisis de la imagen artística, que podría denominarse «la imagen artística como sistema», y que ha constituido su método de trabajo como historiador del arte, pudiéndose constatar en numerosos estudios, entre los que deseo destacar su *Imagen de Goya*[22], una obra en la que el propio título se convierte en referencia del método.

También es posible que el intento de alcanzar el significado profundo de las obras de arte no sea más que una quimera, como lo viene siendo asimismo la permanente búsqueda del significado de la vida, de la que la creación artística constituye una de sus dimensiones esenciales.

Pero, entretanto, para alcanzar este significado (el del arte y el de la vida) los historiadores del arte nos esforzamos en indagar nuevos métodos o en renovar y mejorar los ya experimentados. A este esfuerzo colectivo creo que responde el enfoque de este Simposio sobre *El recurso a lo simbólico* en las obras de arte. Me gustaría que estas reflexiones introductorias os sirviesen para que no olvidéis que el análisis de lo simbólico en el arte no agota su significado.

III. Sobre la obsolescencia

Para concluir, recordaré de nuevo que la efervescente década de los setenta fue pródiga en todo tipo de análisis y reflexiones sobre el arte. Y en España constituyó además un momento de recuperación historiográfica y de normalización académica universitaria, en el que se tradujeron y se difundieron numerosas obras de autores extranjeros.

Entre ellos he querido elegir como cierre de esta conferencia introductoria a Gillo Dorfles, cuya teoría estética alcanzaría su máxima difusión en nuestro país en esta década de los setenta, sobre todo a través de las traducciones de la editorial Lumen de Barcelona, publicándose en 1972 (reeditada en 1975 y 1984) la segunda edición en español de su obra *Símbolo, comunicación y consumo*[23], con una luminosa «Aproximación a Dorfles» de Alexandre

---

[22] *Cfr.* Bozal, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983. Esta obra es una reelaboración de la tesis doctoral del autor, dirigida por Alfonso Emilio Pérez Sánchez, y defendida en la Universidad Autónoma de Madrid en el mes de junio de 1981 con el título de *Goya y la imagen popular del neoclasicismo al romanticismo*.

[23] *Cfr.* Dorfles, G., *Símbolo, comunicación y consumo*, 2.ª edición, Barcelona, Editorial Lumen, 1972. Con una «Aproximación a Dorfles» de Alexandre Cirici.

Cirici, firmada en St Paul-de-Vence en julio de 1968, una obra que ya había sido publicada en la versión original italiana por Einaudi en 1962.

En realidad, como subraya Alexandre Cirici en la mencionada «Aproximación», el autor había trazado ya su teoría estética en su obra *El devenir de las artes*, editada en italiano en 1959 (traducción española del Fondo de Cultura Económica de 1963), en la que descubría que las obras de arte no tienen en sí mismas una significación concreta sino que son estructuras ambiguas, mecanismos que pueden ser utilizados de distintas maneras y que la sociedad no emplea del mismo modo en el momento de ponerlas en circulación que después de un cierto tiempo de usarlas como moneda corriente. Por ello contemplar el arte no es ya contemplar una realidad fija, sino precisamente la línea de su cambio a través del uso.

En *Símbolo, comunicación y consumo* Dorfles da el paso definitivo en su teoría estética al caracterizar al siglo XX como «el siglo de la obsolescencia», o lo que es lo mismo, «del rápido consumo» frente a otras caracterizaciones posibles, como el siglo de la relatividad, del psicoanálisis o de la fenomenología. Dice el autor: «La obsolescencia domina y gobierna todas nuestras actividades. Incluso ahora, en este preciso instante, mientras estoy trazando estas palabras sobre la hoja blanca, tengo la clara sensación de su envejecimiento, del amarilleo inevitable de la hoja sobre la que escribo, del devenir insólito del carácter tipográfico que se utilizará para componer este texto, de la probable pérdida de eficacia de la sobrecubierta que presentará este volumen».

Rápida comunicación y rápido desgaste de las imágenes, la obsolescencia como característica esencial en el devenir de las artes, la caducidad de la creación artística, su continua mutación, su constante metamorfosis. Es el núcleo esencial de la teoría estética de Dorfles, que continuará desarrollando en su obra *Nuevos ritos, nuevos mitos* (edición italiana de 1965).

En el pórtico de este Simposio sobre *El recurso a lo simbólico* me ha parecido oportuno recordar a los participantes, por mediación del gran crítico triestino, la caducidad de nuestras reflexiones sobre el tema.

AVATARES DE LO SIMBÓLICO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SEGUNDO MILENIO… Y EN LO QUE VA DEL TERCERO

Jaime Brihuega
Universidad Complutense de Madrid



Fig. 1. «… Si no fuera oscuro no sería Sumo Sacerdote…». Memorable frase del actor Fernando Rey, representando al Sumo Sacerdote en el peplum *de Duccio Tessari* Arrivano i Titani (Los Titanes), *1962.*



Fig. 2. Joseph Beuys durante la performance Cómo explicar arte a una liebre muerta, *1965. Galería Schmela, Düsseldorf.*
© Joseph Beuys, VEGAP, Zaragoza 2014.

1. Preámbulo

¿«Avatares»? ¿Y a lo largo de más de medio milenio? Pues, obviamente, sí. Claro. No podría ser de otro modo si partimos del hecho de que el curso de la Historia tiene pulso dialéctico.

Y, además, avatares de *«lo simbólico»* ¿Pues a qué otra cosa podríamos referirnos, si no, cuando de lo que se trata es de hablar de arte? De arte o, mejor y para no encorsetar demasiado el juicio, de cultura visual.



Fig. 3. Masaccio, La Trinidad, *1427. ¿Con el matrimonio Lanzi, o con Berto di Bartolomeo y su esposa como donantes? Florencia. Santa María Novella.*

Por ambas razones, confieso que meditar sobre los *Avatares de lo simbólico en la segunda mitad del segundo milenio… y en lo que va del tercero* equivale a guardarse en la manga un comodín. Una patente de corso que faculta para hablar de casi todo lo que pudiera tener que ver con dicha cultura. Tanto si atañe a los ejes fundamentales que la vertebran, como si se detiene en cualquiera de los resquicios que pudiésemos señalar sobre el planisferio espacial y cronológico de esos cinco siglos y pico de existencia de un imaginario visual colectivo en continua transformación.

¿Porque, acaso no supuso un simbólico giro de tuerca, un señalado avatar, lo que en 1427 propuso Masaccio con su mural en la florentina iglesia de Santa María Novella? Lo fue el hecho de que en ese fresco, que conocemos como *La Trinidad* [fig. 3], espacio real y espacio figurativo, arquitectura y pintura, lograran fundirse en una única substancia, imaginariamente real. Y fue tam-

bién un memorable avatar en los hábitos simbólicos de representación, el que el señor Lanzi y su esposa[1] integraran sus cuerpos en el espacio figurado en dicho fresco con una adscripción a la materia tangible idéntica a la que, pocos metros más arriba, vinculaba a Dios Padre, al Hijo y al poco visible Espíritu Santo. Y sorpresivamente novedoso fue que los cinco actores de esta imaginaria *performance* social, religiosa e intelectual estuvieran asociados, finalmente, al mismo rango de persuasión sensorial que el esqueleto que yace bajo el altar. Fuese este el de Adán o simbolizara ese que todos llevamos dentro.

También marcó un hito de explícita carga simbólica el hecho de que, en un memorable cuadro pintado por Van Eyck en 1435[2], un tal Canciller Rolin se llevase, como quien dice, *a merendar a su propia casa* a la Virgen y al Niño. Canciller y *Theotokos* se transformaban así en verdaderos vasos comunicantes en lo que a naturaleza material, dignidad sociocultural y expresión de poderes de toda índole pudiera concernir.

Aunque también es cierto que, un año antes, conmemorando el matrimonio del rico mercader Giovanni Arnolfini con Jeanne Cenami[3] a través de un verdadero aluvión de recursos simbólicos de toda índole, este mismo artista había tenido buen cuidado en caligrafiar escrupulosamente su firma, precisamente sobre el círculo convexo del espejo encargado de capturar la realidad desde un extremo simétrico del punto de vista suyo y del espectador. Sobre un simbólico espejo circundado, a su vez y sagradamente, por los avatares biográficos de Cristo.

Pero si hablamos del círculo y de su centro como hitos simbólicos, el *tempietto* de Bramante[4] colma todos los límites. Este edículo, conmemorativo de la toma de Granada por los Reyes Católicos y erigido sobre el supuesto lugar de la crucifixión de San Pedro, constituye el núcleo de un organismo arquitectónico inconcluso. Faltaría en él un claustro circular acerca del que se han formulado diversas hipótesis. Unas lo conciben diseñado a partir de la proyección centrífuga desde un eje vertical (vertical como el palo mayor de la cruz). Otras lo hacen a partir de una proyección que emanaría desde el centro geométrico mismo de la circunferencia que rodea la planta del templete. Esto último dota-

---

1 Si es que ellos fueron sus donantes o si lo fueron Berto di Bartolomeo y su esposa… los florentinos lo supieron entonces perfectamente.

2 Jan Van Eyck, *La Virgen del Canciller Rolin*, 1435. París, Louvre.

3 Jan Van Eyck, *Matrimonio Arnolfini*, 1434. Londres, National Gallery.

4 Donato Bramante, *San Pietro in Montorio*, 1503. Roma.

ría de protagonismo generatriz a un punto que, a su vez, señalaría simbólicamente el agujero donde se habría insertado la cruz invertida del mártir[5]. Fuera como fuese la idea de Bramante, queda claro que el arquitecto habría querido condensar, en un eje o incluso en un punto, esto es, en entes abstractos e intelectualmente concebidos, la matriz generadora de un episodio arquitectónico, soporte de toda posible simbolización política o religiosa. Un auténtico manifiesto de humanismo renacentista.

Círculo y, nuevamente, espejo. Es lo que usó para autorretratarse Francesco Mazzola hacia 1524[6]. Pero esta vez no se quiso expresar simbólicamente la apropiación visual, intelectual o social del mundo que venía sirviendo de modelo desde la eclosión del Renacimiento, sino advertir sobre un giro acontecido en la mirada del artista, ahora dispuesto a perturbar la comprensión y expresión canónicas de dicho mundo y, en consecuencia, la de sus habituales máscaras racional, espiritual, emocional y, por supuesto, estética. La *Madonna dal collo lungo*[7] pintada por Mazzola para Santa María de los Servitas de Parma, además de entreverar sinuosamente delicuescencia teológica, voluptuosidad ambigua e indolencia aristocrática, enarbola una flagrante contradicción visual: si observamos el ángulo superior derecho del cuadro, vemos que tras el manto de la virgen parece haber una columna toscana, pequeña y próxima. Pero en el ángulo inferior derecha, la lógica continuación figurativa de dicha columna se ha transformado en una columnata lejana y de gigantescas proporciones, como atestigua la escala en que se manifiesta la profética figura que lee el rollo. He ahí una prueba palpable de esa inquieta mirada distorsiva que anunciaba el autorretrato y una paradoja visual que encarna, a su vez, una visión paradójica de la existencia.

En realidad, para un historiador del arte resulta muy fácil encadenar una ristra de ejemplos elocuentes. Obras de arte en las que se materializan avatares significativos de la voluntad simbólica manifestada por la cultura visual durante esos casi seis siglos y capaces de mostrar su pertinencia en pocas palabras.

---

5 Hipótesis poco plausible ya que implicaría una altura demasiado elevada para las columnas de dicho claustro circular.

6 Francesco Mazzola (Parmigianino), *Autorretrato ante el espejo,* ca. 1524. Viena, Kunsthistorisches Museum.

7 Ca. 1535. Florencia, Uffici. El cuadro fue donado por Elena Baiardi Tagliaferri para su capilla en la iglesia de Santa María de los Servitas. En el cuadro se han querido ver diversas connotaciones simbólicas: a la estatuaria clásica, a una *Pietâ* (y en consecuencia a la Pasión), al dogma de la Inmaculada Concepción, a San Jerónimo, a San Francisco, al Pseudo San Buenaventura…



Fig. 4. Andrea Pozzo, Apoteosis de San Ignacio, *1685-94. Roma, San Ignacio.*

La atmósfera de taberna popular que se desprende de la escena con la que Caravaggio representa *La cena de Emaús*[8], además de desplegar la poética visual alternativa de este artista, tenía la capacidad de convertirse en un demagógico gesto de acercamiento del poder eclesiástico hacia los sectores más bajos del espectro social. Algo que tenía lugar en el seno de las profundas tensiones políticas, religiosas y sociales que venían condicionando la escena europea desde tiempos de la Reforma y la Contrarreforma[9].

De la misma manera y como tantas veces se ha dicho, resulta difícil no vislumbrar un deje de cansancio y melancolía, incluso de cierto *desasosiego histórico*, en la expresión del *Marte* pintado por Velázquez para la Torre de la Parada[10]. El fogoso dios bélico se ha materializado aquí sobre carne verídica. Esa que podría perfectamente corresponder a la de un veterano soldado de los tercios de Flandes. Un físico hercúleo con resonancias renacentistas pero, a la

---

8 1596-1602. Londres, National Gallery.

9 No puedo evitar, llegado a este punto, un recuerdo emocionado de aquellas clases en las que, a finales de los años sesenta, mi maestro Alfonso Pérez Sánchez, nos iniciaba, a través de ejemplos como este, en las claves fundamentales de una sociología del arte lúcida.

10 1640. Madrid, Prado.

vez, fatigado. Y dicha materialización ha tenido lugar mediante una aleación sobrecogedoramente perfecta de clasicismo, naturalismo, reflexión intelectual y conmiseración éticamente austera.

Teatralidad ilusionista, exuberancia del poder imaginativo, grandilocuencia emocional, glorificación soberbia de lo glorificado y de la instancia glorificadora… son algunas de las sonoras y evidentes connotaciones simbólicas que emergen, en un maravilloso acorde integrador de Arquitectura, Escultura y Pintura, de los frescos que realizó el jesuita Andrea Pozzo en la romana iglesia de San Ignacio[11] [fig. 4].

Los frutos que tan espectacular despliegue de los instrumentos del lenguaje visual dejó sobre la escena artística fecundaron caminos muy diversos, incluso divergentes. Así, por ejemplo, vemos cómo parte de ellos se aplican ahora a la glorificación de una voluptuosa experiencia sensitiva del mundo en una obra tan señalada como *El columpio* de Fragonard[12].

En cambio, tales dispositivos del lenguaje pictórico sufrieron una autorrepresión académica que los disciplinó intelectualmente, transformándolos en modelos. Por ejemplo, cuando quisieron servir de soporte retórico al *exemplum virtutis* que orientó buena parte de la pintura francesa desde principios de la década de los ochenta del siglo XVIII. Se trataba entonces de un ademán político de austeridad estética, presuntamente ético, con el que el corrupto poder borbónico (una corrupción que parece no abandonarlos nunca) pretendía un lavado de cara que paliase su creciente pérdida de prestigio moral y político. Una situación abocada al colapso revolucionario iniciado en 1789. Bajo dicha disciplina en los mecanismos del lenguaje figurativo pintó David El *Juramento de los Horacios*[13], todavía fruto de un encargo de la Administración borbónica. Pero con similar lenguaje realizaría también conocidas obras que, a partir de 1789, servirían de atributo emblemático a los jacobinos. Y luego, con ajustes formales, pequeños pero cruciales en lo semántico, al Consulado y al Primer Imperio. Neoclasicismo repúblico-romano, pulsión romántica y fermento realista se habían aleado en David con tal coherencia que podían desplazarse simbólicamente en direcciones ideológicas diversas, incluso divergentes.

---

11 Entre 1685 y 1694 fueron realizados tanto *la Apoteosis de San Ignacio* como el trampantojo de cúpula.

12 1767. Londres, col. Wallace.

13 1784. París, Louvre.

Pero sigamos avanzando en el tiempo ¿Acaso hace falta insistir en lo que simbólicamente representan e inician como ruta de la imaginación figurativa, en fechas parecidas, obras como *La pesadilla* de Füssli[14] o ese capricho de Goya en el que reza que *El sueño de la razón produce monstruos*[15]?

También parece ocioso recordar que cuando Delacroix retrata a su amigo Chopin[16], la inestabilidad emocional e incluso la enajenación mental son propuestas como paradigma del alma romántica.

Aunque tal vez sí sea necesario precisar que cuando Courbet pinta sus *Luchadores*[17], es esa explícita materialidad anatómica del pueblo trabajador, burda pero potente, la que protagoniza un espectáculo difícilmente no asociable a las confrontaciones políticas de la Francia de su tiempo [fig. 5]. Un espectáculo al que (en el cuadro) se somete la mirada de esa oligarquía que aparece sentada en los graderíos del fondo. Precisamente*, en uno de sus templos simbólicos: el hipódromo de Longchamp.*

Algo muy distinto ocurre cuando Monet nos muestra su barca-estudio flotando sobre las aguas del Sena[18]. En la serie de cuadros que giran en torno a este argumento *se entroniza el azar como protagonista hegemónico de la voluntad pictórica*. Intentando ser ciegamente fiel al acto visivo, el artista solía esconderse en su estudio acuático, que flotaba a la deriva con las cortinillas cerradas, y solo las abría cuando el bote se había detenido: eso que entonces aparecía ante sus ojos era el único argumento que debía y quería pintar.

Frente a tal alienación objetiva de la voluntad, los zapatos viejos[19] de Van Gogh son siempre un *autorretrato desgarrado, dolorosamente onanista, como lo es casi todo lo que muestra su pintura desde mediados de la década de los ochenta.*

Son evidentes las intenciones simbólicas que movieron al diseñador gráfico cuando utilizó el cuadro de Pelliza da Volpedo, *El cuarto estado*[20]*,* para confeccionar el cartel de *Novecento,* la película de Bernardo Bertolucci (1976). En cambio, resulta mucho más confuso el sentido simbólico de otros personajes

---

14 Hay diversas versiones. Por ejemplo, la pintada en 1781 que se conserva en el Detroit Institute of Arts. O la de 1782, del Goethes Elternhaus de Frankfurt.

15 N.º 43 de la *Colección de estampas, de asunto caprichoso, inventadas y grabadas al agua fuerte*, anunciada en el Diario de Madrid entre el 6-II-1799 y el 19-II-1799.

16 1838. París, Louvre.

17 1853. Museo de Budapest.

18 Monet, *La barca-estudio*, 1874. Merion (USA), The Barnes Foundation.

19 Por ejemplo su *Bodegón con zapatos viejos*, 1886. Amsterdam, Rikjsmuseum.

20 1901. Milán, Museo del Novecento.

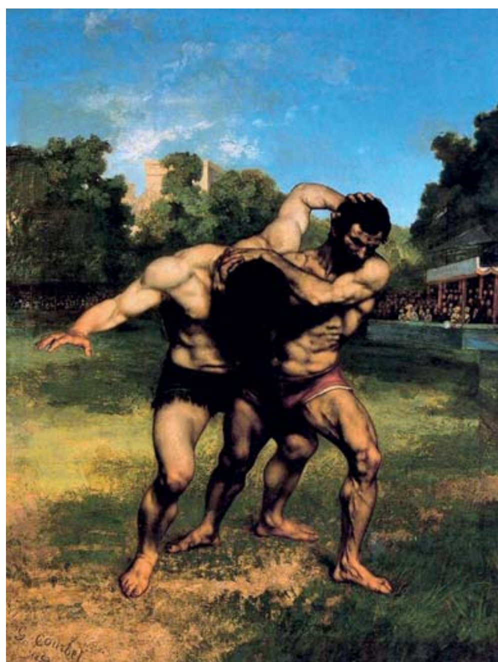


Fig. 5. Gustave Courbet, Luchadores, *1853. Museo de Budapest.*

que también avanzan, aunque esta vez con un caminar no resuelto sino abatido. Me refiero a los seres que parecen enredarse en el aire cual si atravesaran un mar de sargazos, en el cuadro *Los que se quedan,* de la serie *Estados de ánimo* pintados por Boccioni en 1911[21]. *Contrafigura del energético optimismo histórico preconizado por el Futurismo, tal vez visualmente redactada para reforzarlo, tales personajes parecen sin embargo evocar un cierto malestar interior. También colectivo. También histórico.*

Si hacemos caso a las interpretaciones simbólicas propuestas por Juan Antonio Ramírez, el *ready-made* de Marcel Duchamp *Pliant de Voyage*[22] evocaría, *tanto el lóbrego perfil del envoltorio de un catafalco, como la gozosa proximidad de una falda femenina bajo la cual (Under…) es posible meter la mano.* Así pues, *pocas alegorías habría tan rotundas del mítico oxímoron eros-thanathos* como esa Underwood, invisible bajo la funda de hule que la cubre y que oculta, incluso, la base plana en que termina la erecta y única pata metálica

---

21 1911. Milán, Civico Museo d'Arte Contemporáneo.

22 1917. En el Moderna Museet de Estocolmo hay una buena réplica, realizada en 1963.

de su mesa dactilográfica. Una barra que el usuario (generalmente en ese tiempo la mecanógrafa) debía colocar entre sus piernas.

El que buena parte de los dibujos realizados por Federico García Lorca y Salvador Dalí a partir de 1927 (esos que constituyen la piedra fundacional del surrealismo español[23]) tengan un visible parecido con los dibujos neurológicos de Santiago Ramón y Cajal, no es una mera coincidencia anecdótica. Publicadas internacionalmente desde principios del siglo xx, las representaciones de imágenes microscópicas de cortes histológicos que Cajal venía realizando desde finales del siglo xix eran sobradamente conocidas en los medios intelectuales. De hecho, habrían podido servir también de inspiración, más o menos controlada o consciente, a los dibujos automáticos realizados desde mediados de los años veinte por Ives Tanguy y André Masson. Dibujos que, a su vez, Lorca y Dalí conocían, en este caso, a través de publicaciones surrealistas francesas. Pero hay más, en la madrileña Residencia de Estudiantes, donde Dalí y Lorca se habían hecho amigos como residentes, no solo eran accesibles en la biblioteca las publicaciones del laureado científico, sino que el propio Cajal se encontraba por esas mismas fechas, allí mismo, sentado ante su mesa de trabajo. *Todo conducía casi inexorablemente a que la dimensión simbólica de esta fuerte analogía visual resultara iconológicamente insoslayable, ya que si a lo que se quería dar forma era a los paisajes ocultos de la conciencia, aquellos tejidos celulares representaban, de manera casi literal, la cartografía de su realidad anatómica. Y venían además refrendados como símbolo analógico por la plástica del surrealismo internacional.*

En 1937, diez años después de que Lorca y Dalí encendieran la mecha del surrealismo español, Alberto plantó su escultura-tótem *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* ante el Pabellón Español de la Exposición Universal de París. Centinela del *Guernika* de Picasso, de *El payés y la revolución* de Miró, de la *Fuente de mercurio* de Calder, de *La Montserrat* de Julio González, de los fotomontajes de Renau y de tantas otras obras de arte que desde el edificio diseñado por José Luis Sert y Luis Lacasa apoyaban la causa republicana en plena Guerra Civil española, aquel monolito de trece metros de altura simbolizaba visualmente varias cosas*: un horizonte castellano puesto en pie y dispuesto a alcanzar una estrella, una estrella manifiestamente roja que, a su*

23 Por ejemplo, *Fecundación del niño azucena,* de Federico García Lorca (1927. Figueras, Fundación Gala-Dalí). O el *Homenaje a Góngora* publicado por Dalí en la revista malagueña *Litoral*, en octubre de 1927.

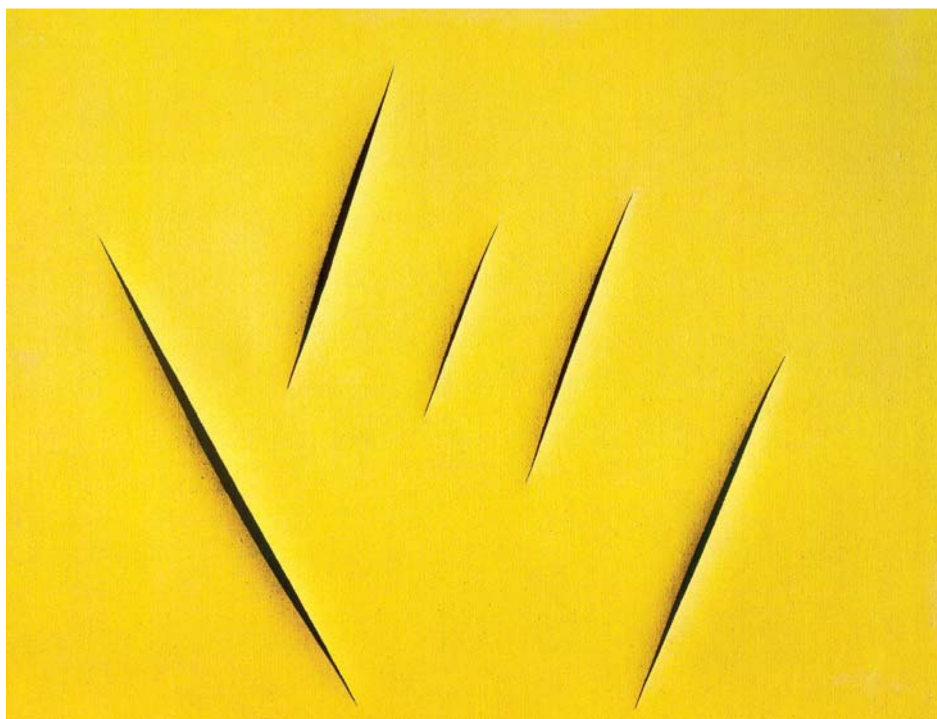


Fig. 6. Lucio Fontana, Concepción espacial, *1959. © Lucio Fontana, VEGAP, Zaragoza 2014.*

vez, tenía el perfil de una paloma; un biomórfico y sinuoso elemento ascensional, o un tallo vegetal, o una raíz o un reptil… recorridos por surcos agrícolas y plagados de telúricos orificios; una garrota tallada a punta de navaja por un gitano, capaz de encarnar la expresión cultural del pueblo[24]*, solidaria ahora con la de una alta cultura capaz de mostrar su compromiso político…*

En cambio, si nos plantásemos ante alguno de los lienzos monocromos acuchillados por Lucio Fontana en la década de los cincuenta [fig. 6], los ecos simbólicos, aunque imprecisos, se multiplicarían en cascada: *gesto violento que busca derribar simbólicamente los muros de un cerco angustioso; deseo de trascender la superficie de las cosas, pasando a su otro lado como la Alicia de Carroll;*

---

24 Así le describió Alberto su obra a Picasso cuando este le interpeló sobre su significado durante las obras de construcción del Pabellón. Tal testimonio me fue transmitido personalmente por Clara Sancha, la viuda de Alberto.

pulsión destructiva fruto de un desasosiego existencial o deseo de revancha y conciencia desesperada ante la incapacidad del hecho artístico para satisfacer las carencias del ser humano y las fracturas de su vida social…

Infiltración homogénea para piano de cola, es una de las instalaciones que Joseph Beuys *dispuso evangélicamente* en 1966, como un acto litúrgico más dentro del recurrente discurso mesiánico que conformaba su retórica conceptual. *El fieltro, signo metalingüístico codificado por el artista a través de referencias autobiográficas, se proponía una vez más como egocéntrico símbolo de la resurrección*. Pero en esta obra la alegoría se hace más compleja, ya que el fieltro envuelve un piano de cola y está rubricado por una visible cruz roja. En consecuencia, la instalación muestra cierta imprecisión semántica que despliega un abanico polisémico *¿Se reivindica el discurso simbólico como la única vía posible para la redención de un arte acosado por la naturaleza subsidiaria de su identidad histórica y social? ¿Se propone el poder simbólico del arte como vía de sanadora resurrección? ¿Se aduce que es en la transmigración simbólica donde anida la capacidad taumatúrgica que pude rescatarnos de la carencia de un estado de gracia, perdido o nunca alcanzado…?* En fin, como ya había dicho cuatro años antes que Beuys aquel Sumo Sacerdote encarnado por Fernando Rey en el divertido *peplum* de Duccio Tessari *Arrivano i Titani* (1962): *Si no fuera oscuro no sería Sumo Sacerdote* [fig. 1].

Pero aunque Beuys pretendiera erigirse en vórtice supremo de la capacidad simbólica del arte contemporáneo, hoy no representa sino un episodio más en una interminable cadena de manifestaciones cargadas de connotaciones o asertos metalingüísticos de diversa índole. Así, un simple conejo desollado, pintado por Antonio López en 1972 mediante una figuración rayana en lo hiperreal[25], trasciende desde el primer momento su protocolaria identidad mimética. Un aliento perturbadoramente mágico se desprende de este *cadáver-alimento-ofrenda sacrificial*. Algo que por *su siniestra y a la vez cotidiana proximidad nos horroriza, nuevamente desde el cauce de una dialéctica que no es en el fondo sino otra vez la del paradójico apetito-rechazo, eros-thanathos.* Atracción-repulsión. Y este último término trae enseguida a la memoria una imagen idéntica (y con toda seguridad modelo inspirador del cuadro de Antonio López). Me refiero al conejo desollado que aparecía, también sobre un plato y esta vez al lado de una buñuelesca navaja de afeitar, en una memorable secuencia de la película *Repulsión*, de Roman Polansky (1965). En este caso,

---

25 Antonio López, *Conejo desollado*, 1972. Col. particular.

atracción-repulsión hacia el acto sexual afincada en la reprimida imaginación de la adolescente que escucha cómo su hermana hace el amor al otro lado de un tabique. *Un tabique que imagina rasgándose, como un himen violentamente desflorado. Como los lienzos acuchillados de Fontana. Como las telas metálicas dolorosamente desgarradas por Manuel Rivera desde principios de los años sesenta*.

No hace mucho, en 2012, Joana Vasconcelos realizó un amplio conjunto de instalaciones en el Palacio de Versalles, la mayor parte de las cuales incidían en una evidente temática de género[26]. En una de esas obras, que dialogaba con el espacio y la decoración de la Sala de los Espejos, podían verse dos enormes zapatos de tacón. Zapatos construidos mediante una *agregación celular* de cacerolas de acero inoxidable y de sus tapaderas, que *comprimían conceptualmente parámetros de definición social de la condición femenina frecuentados habitualmente en los discursos visuales de las manifestaciones artísticas de género.*

Y así, sucesivamente.

II. La escultura, entre la carne y la materia

Un caudal escogido al azar entre la tupida hidrografía simbólica que atraviesa la segunda mitad del segundo milenio. A pesar de lo cual, es bueno recordar como exorcismo sociológico que: «Ningún hombre puede bañarse dos veces en un mismo río».

Heráclito de Éfeso (535 a. C. - 484 a. C.)[27]

Desde los tiempos de la *Venus de Willendorf,* en adelante, lo que hemos acabado llamando *escultura* viene ejercitando, como cualquier otro lenguaje visual con capacidades figurativas, ejercicios de mímesis semánticamente operativos en el ámbito de la imaginación. Pero ya desde sus principios, junto a este ejercicio imaginario, la escultura llevaba aparejada una *capacidad semiótica tangible a través de todos los sentidos: la engendrada por su realidad material*. Algo que implica una semántica mucho más intensa que la que a este respecto podrían aportar los lenguajes visuales que arrancaron de la pintura rupestre o incluso del grabado inciso.

---

[26] En mi opinión, obras más interesantes que las instaladas el año anterior y en el mismo lugar por el mediático Murakami.

[27] No obstante, esta conocida cita de Heráclito, parece ser la versión platónica de la frase original, que tal vez pudo haber sido: «*En los mismos ríos entramos y no entramos,* [pues] *somos y no somos* [los mismos]»).

Esta semántica del material, propia de la escultura, aporta contenidos asentados en el mundo real que, sin embargo, son capaces de dialogar con los engendrados virtualmente por aquellos valores táctiles emergentes de la mímesis acontecida en su condición de ejercicio imaginario. Porque resulta difícil olvidar que *un* determinado objeto escultórico *es de hueso, barro, piedra, madera, determinado metal, plexiglás…* pero también es difícil *prescindir de la naturaleza figuradamente material del ser, objeto, o personificación ilusoria que han sido representados por dicha escultura.*

Las cualidades físicas del material empleado, alojadas siempre en una materia real solo se pueden soslayar semióticamente, y ello en proporciones variables a través de la historia y de los diversos lenguajes escultóricos que se han ido configurando. Pero, como he insinuado, *tales cualidades físicas acompañan siempre a la ficción significante (que en sus niveles complejos se torna en simbólica) que la escultura ha venido proponiendo en sus ejercicios de mímesis*.

Por otra parte y de manera simétrica, *desde ese ejercicio de mímesis operado en la imaginación, la escultura ha propuesto la recuperación semántica de carácter virtual de las cualidades físicas de una supuesta materialidad* real o, incluso, la de una materialidad ficticia evocada desde la mímesis y, por ello, imaginaria. Dicho de manera sencilla: *una escultura de bronce puede representar un tronco de madera, carne fofa, músculos en tensión, las ondas de una superficie acuática…*

Todo este asunto acaba constituyendo un verdadero juego de espejos entre la materialidad real y las distintas posibilidades de su ficticia existencia semiótica.

A lo largo de este más de medio milenio que nos ocupa se ha tratado en gran medida de una escultura figurativa, que ha querido representar con especial frecuencia e interés al ser humano y a todo lo que este ha podido personificar. Ello ha puesto en pie un lenguaje escultórico que se ha venido *moviendo en el interior de una dialéctica cuyos extremos están rubricados por dos entidades dominantes* (ya sean reales o imaginarias)*: la materia y la carne. La materia propiamente dicha que configura los materiales escultóricos y esa especial materia* (ficticia siempre en este caso) *que configura al ser humano; esto es, su carne*. Espíritu, emociones, sentimientos, energías e ideas que puede llevar aparejados el ser humano, aparte.

Una nueva cadena de ejemplos, recorridos a vuelapluma y sin sumisión a la cronología, puede darnos un bosquejo cartográfico de algunos itinerarios surcados por este cauce del ejercicio simbólico.

En pleno siglo xii, el parteluz de la románica iglesia de Saint Pierre de Beaulieu representa alguna figura humana que, adaptándose a su estrecho



Fig. 7. Maestro de la Sonrisa, Maestro de Amiens, Maestro de las Figuras Antiguas. Anunciación y Visitación, *siglo XIII. Portada principal de la catedral de Reims.*

marco arquitectónico, se muestra ostentosamente plástica, hasta el punto de que parece colgar casi como un flexible y desinflado elemento biomórfico. La escultura del parteluz de Beaulieu se mueve pues entre una *identidad material subsidiaria de su naturaleza arquitectónica* (y esta difícilmente renuncia a evidenciar de alguna manera la materialidad de su condición tectónica) *y la que surge de su voluntad de representar algo orgánico*, para lo cual se torna clave esa *hiperconstancia de la carne*, que la textura blanda, rítmica y sinuosamente fláccida de este sofisticado lenguaje románico parece redundar desde un nivel profundo del significado.

Casi ocho siglos después, el arquitecto Mikhail Eisenstein, desde los flancos del frontispicio de su edificio de apartamentos de la calle Elizabetes del Distrito Art Nouveau de Riga (1902), repetiría una operación semiótica muy similar. *Materia y carne aparecen pues como rúbricas simbólicas en las que, tanto el magister de Beaulieu como el arquitecto de la Riga de principios del siglo XX, han querido impostar al adentrarse en los territorios semánticos de sus respectivas construcciones.*

Tradicionalmente se dice que, a lo largo del siglo xiii, en las esculturas de la portada de la Anunciación de la Catedral de Reims intervinieron tres maestros: el llamado «De la Sonrisa», el «De Amiens» y el «De las Figuras Antiguas» [fig. 7]. Resultan significativos los *diversos grados de constancia semántica de la carne* con que han actuado estos tres maestros, cuya conjunción programática ha conseguido *teatralizar iconográficamente (incorporando para ello semióticamente el espacio real que envuelve la portada) unas simbólicas Anunciación y Visitación*. Posiblemente es en la obra del Maestro de Amiens donde se percibe mayor voluntad de aproximarse a una noción virtual de carne, pues en la del De la Sonrisa tal operación semiótica acontece sumergida por la interposición de un preciosismo lineal previamente acuñado en las representaciones bidimensionales de la pintura y la miniatura góticas. En cambio, las esculturas del Maestro de las Figuras Antiguas, las que denotativamente consiguen un mayor grado de mímesis, pretenden que el primer rellano de su escala semántica sea el de *la materia pétrea propia de las esculturas romanas conocidas a través de las ruinas*. Esto es, el de una materia cargada, a su vez, de un poderoso equipaje simbólico. Equipaje que, sin embargo, solo cristalizará como alternativa intelectual colectiva a partir del Renacimiento.

Aparatosa *ausencia de enunciación connotativa de la carne* es la que exhibe Thordvalsen en una obra como *Jasón con el vellocino de oro*[28], pues *encofra la figura del argonauta en una materialidad escultórica semánticamente palmaria, que remacha la apelación unívoca a sus referentes clásicos*. Aunque, al tiempo, dicha apelación intelectual *desplaza tal fisicidad manifiesta hacia un topos imaginario, donde adquiere la identidad ingrávidamente duplicada de una dimensión mental*. En cualquier caso, en ninguna de estas posibles esferas de comportamiento semiótico aparece manifiestamente el protagonismo de la carne.

En cambio Canova, en una obra de maravillosa ambigüedad como es *Psique reanimada por el amor*[29]*, muestra, a la manera de un mágico vaso comunicante, un equilibrio perfecto, sutil y reversible entre la enunciación sensitivamente palpitante de la carne y la de su soporte material alabastrino.*

Carne humana y piedra escultórica, afincadas en el espacio ilusorio de la pintura, son extremos antagonistas que protagonizan argumentalmente el *San Sebastián* pintado por Mantegna en 1480[30] [fig. 8]. En la *Leyenda dorada* de

---

28 1803-28. Thorvaldsen Museum, Copenhague.
29 1787-1793. París, Louvre.
30 París, Louvre.



Fig. 8. Andrea Mantegna, San Sebastián*, 1480. París, Museo del Louvre.*

Jacopo da Voragine, que sirve de fuente iconográfica al cuadro, *cristianismo* y *paganismo romano se enfrentan planteando una clara dicotomía entre el bien y el mal*: el centurión, convertido al cristianismo, rompe las estatuas paganas y a causa de ello es martirizado por sus propios camaradas romanos. En la cultura renacentista, *cristianismo y paganismo romano* podrían traducirse respectivamente por *persistencia del lenguaje visual de ascendencia gótica* y *retorno a la tradición clásico-romana* (o al menos ser equivalentes a ello). Por tanto, Mantegna, para reivindicar el humanismo antiguo ante sí mismo y ante la nueva clientela de la época[31], invierte descaradamente los términos: *pinta a los verdugos romanos con un lenguaje claramente deudor de la pintura flamenca* y, en cambio, *pinta al centurión cristianizado con un lenguaje que evoca explícitamente el de la escultura clásica*. Pero hay más. En la *Leyenda Dorada,* el romano converso es condenado por romper los ídolos paganos, que encarnan el mal y que no podían

31 Es posible que esta obra fuese un encargo de Chiara Gonzaga.

ser entonces sino esculturas clásicas. Pues bien, en el cuadro de Mantegna, *la santificación del mártir se expresa precisamente por lo contrario, por la metamorfosis de su carne humana en materia de escultura clásica*, como puede apreciarse cotejando la *explícita identidad visual que media entre el pie del mártir cristiano y el fragmento de escultura destruida que muestra el pie de un dios pagano.*

Una de las apelaciones semánticas a la noción de carne más intensas de cuantas ha producido la escultura de esta segunda mitad del segundo milenio, posiblemente sea la realizada por Jean Juste en el *Sepulcro de Luis XII y Ana de Bretaña (*1515-31) emplazado en el Panteón de los Reyes de Francia de la Basílica de Saint Denis. El matrimonio regio (dos orantes representados con cierto realismo) se halla arrodillado sobre la representación escultórica de un edículo explícitamente arquitectónico, rodeado por figuras de referencia tan clásica como la de los órdenes arquitectónicos empleados en la configuración de dicho edículo. En cambio, en el interior de este, rey y reina aparecen representados como tangibles cadáveres desnudos, desventrados y luego cosidos, como lo estuvieron sus cuerpos, su carne regia pero indefectiblemente real, después de la extracción de vísceras que serían objeto de una necrolatría diferente. El espíritu manierista, amigo de la paradoja chocante, la que se produce brutalmente cuando se marida piedra y carne desvitalizada, se expresa aquí con intensa emotividad.

Si de hilo que sutura carne de cadáver hablamos, resulta difícil no aludir a la famosa fotografía de Peter Wittkin *Corpus medius* (2000). Un fragmento de auténtica carne muerta, un cadáver demediado próximo ya a la momificación, aparece en la foto reforzando su identidad necrótica mediante la presencia evidente del hilo quirúrgico que cose el vientre tras la autopsia [fig. 9]. Pues bien,



Fig. 9. Peter Wittkin, Corpus medius, *2000.*

si tal argumento visual se ha propuesto casi como un espeluznante bodegón, *su primer tracto de metamorfosis semiótica puede ser la asunción de su momificada dimensión escultórica, tras la que se va alejando el rastro de una primigenia condición vital, asociada a la carne viviente*. Su posterior traducción en bidimensional fotografía *coagula pues una especie de identidad artística al cuadrado*. Pero, a lo largo de tal proceso semiótico, lo que se está dirimiendo es una *imaginaria transmigración desde lo que una vez fue carne viva hacia esas sucesivas condiciones materiales que posibilitan transmutar en estético lo que, en principio, debiera resultar inmundo*.

Si, como Ariadna, seguimos este cauce simbólico que nos está aportando el hilo, en este caso hilo de sutura, llegamos con facilidad a las continuas cirugías metamórficas que sobre su propio cuerpo dispone Orlan. Versiones descafeinadas de lo que un día propusiera Rudolf Schwarzkogler en sus aparatosas *performances* accionistas[32]. Pero, personalmente, más que rozar estas patologías exhibicionistas me interesa toparme, por ejemplo, con los hilos quirúrgicos de los que se sirve Teresa Margolles en su impresionante instalación *127 cuerpos* (2006). Los hilos con que fueron suturados los cuerpos autopsiados de 127 personas se unen en conmovedora comunión, en un puente colgante que salva distancias aparentemente imposibles [fig. 10]. Algo que con sus propias palabras, Margolles expresa con elocuencia:

> 127 cuerpos que han marcado historia.
> 127 cuerpos que por un momento me hicieron soñar.
> 127 cuerpos que una mañana hicieron magia.
> 127 cuerpos que se quedan para la eternidad.
> 127 cuerpos que se quedaron en mi mente y en mi piel, así como si hubiera sido yo la que los unió, como si mis dedos hubieran manipulado los hilos que los unieron.
> 127 cuerpos que por una mañana llena de sol, me hicieron pensar en que el amor de verdad podría ser[33].

Pero regresemos al principio de este tiempo histórico que nos ocupa. Nunca sabremos (al menos «saber» a ciencia cierta) lo que acontecía en la voluntad estética de Miguel Ángel cuando afrontaba algunas de esas obras escultóricas

---

32 Por ejemplo en su *Acción 6,* 1966.

33 Textos murales que, a manera de inscripciones, acompañan a la instalación de Teresa Margolles.

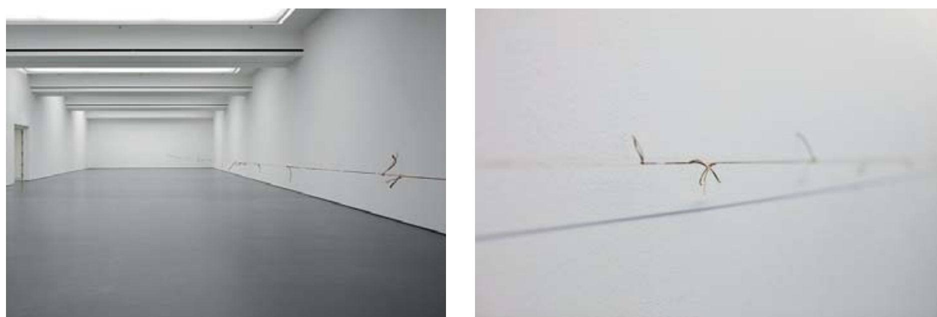


Fig. 10. Teresa Margolles, 127 cuerpos, *2006.*

que ya no podría concluir. Ante la *Pietà Rondanini*[34], por poner un ejemplo más intenso aún que el de los esclavos destinados a flanquear el sepulcro de Julio II o que la misma *Pietà Bandini* o la *de Palestrina* (si es que esta última es obra suya). Tras las varias interrupciones sufridas durante su inacabado proceso de ejecución, la *Pietà Rondanini* fue vivida por Miguel Ángel como un auténtico *work in progress. Un proceso durante el que la dialéctica entre la materia y la carne iba emergiendo en proporciones variables, pero ostentando siempre un protagonismo abrumador. Asociada al inacabamiento, esa percepción potente del acto creativo y de la capacidad emocional de lo representado que hoy hemos incorporado como un código estético habitual,* debió ir afincándose poco a poco en Miguel Ángel. Y debió hacerlo con una contundencia pareja a la que le había procurado la experiencia del *valor estético-emocional del deterioro,* sobrevenida, por ejemplo, en la contemplación del helenístico *Torso Belvedere*[35]. Porque era precisamente el deterioro lo que en dicho torso rescataba, con renovada carga emocional, la evidencia semántica de una materia primigenia y generatriz que, con toda seguridad, la obra intacta habría procurado obviar.

Materia primigenia y carne fueron, siguiendo en parte el magisterio de Miguel Ángel, los extremos del evidente cauce dialéctico por el que se condujeron muchas de las obras de Auguste Rodin. *La mano de Dios*[36]*,* por ejemplo, representa con elocuencia tal aserto.

---

34 1555-64. Milán, Museo del Castillo Sforzesco.
35 Ca. siglo I a. C. Roma, Museo Pío Clementino.
36 1896. Pasada a mármol en 1916. París, Musée Rodin.



Fig. 11. Marcel Duchamp, Paysage fautif, *1946.*
© Marcel Duchamp, VEGAP, Zaragoza 2014.

En cambio, el habitual inacabamiento de muchas de las esculturas lígneas de Francisco Leyro se proyecta sobre un abanico simbólico diferente. También está presente en estas esculturas un deseo de hacer patente *equipajes expresivos basados en una percepción de la cercanía entre acto creativo y obra final*. Pero, además, *la evidente presencia perceptiva de la materia, encarnada por esos troncos de árbol tallados a golpes de gubia que simulan casi ser hachazos*, intenta remitir a una identidad antropológica rural próxima al imaginario (más o menos tópico) de lo celta. De manera que la carne de sus personajes parece aún inserta en el universo legendario del bosque del que su materia propiamente dicha procede.

Posiblemente, el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini[37] constituya (parafraseando a Francastel) el *lugar figurativo-escultórico donde, con más evidencia, la materia quiere aparecer definitivamente transmutada en carne. En carne viva y palpitante.* Todo lo contrario de lo irónicamente propuesto en el *Paysage fautif* de Marcel Duchamp[38] [fig. 11], donde *la carne material (en este caso el semen eyaculado por Duchamp sobre el soporte) quiere significar imaginariamente la*

---

37 1647-51. Roma, Capilla Cornaro en Santa Maria della Vittoria.
38 1946. Toyama (Japón), Museum of Modern Art.

materia física de un relieve escultórico. O valdría también como contrapunto el controlado conjunto de latas de *Mierda de artista* producidas por Piero Manzoni en 1961, en las que, *aunque invisible o incluso ignota, la «carne escatológica» del propio creador se propone como la materia de un objeto artístico tridimensional, en un sentido semióticamente absoluto.*

Otra de las esculturas en las que *materia y carne se confunden casi en una misma identidad semiótica* es el *Voltaire desnudo* de Pigalle[39]. Una obra en la que tal identidad se esgrime como emblemático atributo intelectual y moral del retratado: *una intensa condición humana asociada a la noción de carne vulnerablemente mortal y una lúcida condición intelectual asociada a la percepción de la blanca pureza del mármol.*

De alguna manera, algo similar ocurre con el cuadro *La muerte de Marat* pintado por David[40]. En esta obra, como ya se sugirió al hablar del San Sebastián de Mantegna, *la carne pintada quiere parecer materia escultórica*, en una clara referencia a un heroísmo repúblico-romano que, unido a la austeridad escenográfica, podría encarnar entonces una sutil referencia visual a la escultura clásica. Pero, sobre todo, era patente la alusión que hacía el brazo inerte de Marat al mármol (humanamente carnal) de la Pietà Vaticana de Miguel Ángel. Un intento de superponer simbólicamente una connotación de corte mesiánico-hagiográfico sobre la figura del héroe revolucionario[41].

El arte *pompier,* cuyo raquitismo intelectual, ético y estético movería la batuta de buena parte del imaginario artístico de la segunda mitad del siglo xix, solía transformar en trivial la hondura de este extenso legado simbólico articulado sobre el juego dialéctico entre la carne y la materia. Para comprobarlo basta reparar en una obra fundacional de la estética *pompier* como es *La decadencia de los romanos*, de Thomas de Couture[42]. En este enorme lienzo, algunas de las representaciones pictóricas de las esculturas que adornan el escenario arquitectónico, encarnando a dioses y patricios, se horrorizan y gesticulan como seres vivos ante la decadente orgía que transcurre ante sus ojos. *Es decir, cobran naturaleza de carne humana.* Carne a la que, incluso, uno de los borrachos representados en la orgía intenta hacer beber una copa de vino.

---

39 1776. París, Louvre.

40 1793. Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

41 1498-99. Roma, San Pedro del Vaticano. La alusión visual al brazo del Cristo muerto de la *Pietà* miguelangelesca aparecería también en obras de Tiziano (*Santo entierro*, 1528), Caravaggio (*Descendimiento*, 1502-4) y Rubens (*Santo entierro*, ca. 1612).

42 1847. París, Musée d'Orsay.

Tal trivialidad argumental desemboca incluso en lo ridículo cuando la piedra cobra vida carnal en el conocido cuadro de Giulio Bargellini, *Pigmalión y Galatea*[43].

Uno de los ejemplos más evidentes e intensos de esa transferencia semiótica, especular y continua entre carne y materia, es *Metamorfosis de Narciso*, el pequeño pero densísimo cuadro pintado por Dalí en 1937[44]. Apoyada hermenéuticamente por un poema compuesto por el propio artista en la misma fecha que el cuadro[45], se trata de una obra verdaderamente atiborrada de elementos simbólicos de toda índole. Elementos que giran básicamente en torno al onanismo y a diversos avatares de la orientación sexual. *Concebido a través del método paranoico-crítico, utiliza masivamente el recurso a la imagen doble. Y es precisamente a través de tal recurso como se despliega una intrincada pugna dialéctica entre materia y carne. La mano masturbadora, protagonista absoluta de esta especie de epopeya narcisista, acaba siendo la metonimia trascendental del mito clásico, convirtiéndose así en su mitologema-matriz. Dicha mano, transmutación visual (en virtud del mecanismo de la doble imagen) de la figura de Narciso y su reflejo en el agua, ha transmigrado a su vez desde su carne primigenia, convirtiéndose en un monumento que denota explícitamente la naturaleza pétrea de la materia que lo constituye.* Tal vez por ello mismo y como dialéctico contrapunto a este monumental menhir, a los pies de esta mano-monumento-pétreo (en el ángulo inferior derecho del cuadro), un galgo devora un *«carnuzo»,* esa alegoría a la carne podrida (y a la putrefacción intelectual) con la que Lorca (un Lorca recién asesinado por el fascismo) y Dalí jugueteaban literariamente en sus años de la madrileña Residencia de Estudiantes. Un perro que tal vez también alegoriza a Pacheco, el galgo negro de Julio Romero de Torres que aparece en algunos de sus lienzos asumiendo el papel de verdadero animal psicopompo. No obstante y diseminadas por el cuadro de Dalí, hay también *otras imágenes dotadas de equivocidad visual que muestran su voluntad polisémica de fundir carne y rocosa materia.*

La archiconocida foto de 1963 que muestra a Joseph Beuys en su performance *Cómo explicar arte a una liebre muerta* [fig. 2], constituye un ejemplo obvio de cómo un artista *propone su propia carne (levemente enmascarada por el*

43 1896. Roma, Galeria Nacional de Arte Moderno.

44 Londres, Tate Gallery.

45 Dalí, S., *Metamorfosis de Narciso*, 1937. Reproducido en Dalí, S., *Obra completa. Poesía, teatro, prosa y cine*, III, Barcelona, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, SECC, pp. 261 a 267.



Fig. 12. Peter Fischli y David Weiss, At the Carpet Shop, *1979. (Foto de la instalación, cortesía de las galerías: Eva Presenhuber, Zurich; Spruth Magers, Berlín; Matthew Marks Gallery, Londres).*

maquillaje) y la carne necrótica de una liebre como materia de una «performance-objeto» tridimensional. Aunque tal vez no haga falta darle más vueltas a este asunto concreto, pues confieso que nunca me he explicado del todo la razón profunda de esa recurrente manía iconográfica de representar liebres y conejos que trufa una parte del arte contemporáneo (si es que tal explicación existe): Joseph Beuys, Barry Flannagan, Edouard Kak, Jeff Koons y tantos otros… muchos de ellos simples meritorios o monaguillos de condición.

Si se trata de buscar un ejemplo con que apostillar el tramo final de este cauce simbólico recorrido por la escultura en aras de la dialéctica entre la carne y la materia, solo se me ocurre hacerlo con cierta ironía. Ironía en parte malsana, pero también fatigada y presa de amargo desaliento, pues otros adjetivos me parecen irrelevantes a la vista de la que (como suele decirse) *está cayendo*. Aquí y en el resto del planeta.

Y es que, a estas alturas, ya no sé si los historiadores del arte somos cómplices, petimetres o meros palanganeros de eso que Peter Bürger llamó *institución-arte.* Eso que se ha acabado convirtiendo en una productora de simples

liturgias desprovistas de cualquier tipo de respaldo intelectual, moral o estético solvente. Porque resulta irónico que cualquier cura nos gane por la mano en cuanto se jacte de que el pan con el que realiza sus *performances no representa a Dios, sino que es Dios* ¿De qué podemos alardear entonces pretendiendo evocar profundos símbolos con una liebre muerta en los brazos? ¿Y para qué redactar nosotros, los historiadores del arte, teologías de corte tautológico que lo justifiquen? Que justifiquen la *institución-arte que determina nuestro imaginario artístico colectivo* y que hoy rigen ilegítimos poderes espurios. Una institución que, finalmente, los historiadores del arte, junto a otros comparsas del ramo, contribuimos a mantener como instancia de poder. Sé que siempre ha ocurrido así, pero en este ya ancho umbral del siglo XXI en que nos encontramos, tal vez debiéramos haber madurado lo suficiente como para pegar por fin un puñetazo en la mesa.

Por eso voy a ser irónico, irónico hasta lo sarcástico simplemente en la elección de un último ejemplo para mi reflexión sobre *la Escultura, entre la carne y la materia*.

Sí. Hablemos de *At the Carpet Shop,* la instalación realizada por Peter Fischli y David Weiss en 1979 [fig. 12]. Una fecha en la línea de salida de aquello que se llamó la condición posmoderna. Aquello recibido por tantos como un clamoroso aflojamiento del corsé para todo lo que tuviera que ver con imperativos de trascendencia, de compromiso, de progreso, de conciencia histórica… y hoy también envasado y polvoriento como buena parte del resto de las mercancías producidas por la cultura artística en los últimos decenios.

No sé si después de todo lo dicho merece la pena simular un análisis serio de la naturaleza simbólica que alcanza aquí este travestismo dialéctico entre la carne y la materia artística tridimensional. Equivaldría a decir que también estaría dispuesto a hablar en serio de cosas como el dogma de la Santísima Trinidad, la virginidad de María, el pecado original, el recién jubilado Limbo… Y claro, no estoy dispuesto a perder el tiempo.

Tal vez de lo que debiera hablar, y en términos lejanos a la mera especulación simbólica, es de los cascotes y trozos de carne que suceden a la explosión de un cuerpo en un mercado. Del diálogo de la carne de un señor con rizos, sombrero negro y una Ouzi colgada a la espalda, con las piedras del Muro de las Lamentaciones. Del diálogo de la materia aséptica y pura de un *dron,* con el revoltijo *gore* que suele dejar tras su angelical vuelo. De la carne envenenada por la materia de los desperdicios de combustibles sólidos arrojados en el gran basurero del delta del Níger…

En fin, que Fischli y Weiss se van a quedar sin glosa alguna.

EL RECURSO A LO SIMBÓLICO EN EL RENACIMIENTO: SISTEMAS SIMBÓLICOS

Juan Francisco Esteban Lorente
Universidad de Zaragoza

El recurso simbólico ha existido siempre, en cualquier momento de la obra humana, no siempre utilizado y no siempre comprendido. He querido plantear una muestra de diferentes recursos simbólicos utilizados en las obras de arte plástico, sin pretender que la muestra que voy a desarrollar agote los diferentes sistemas usados. Esta muestra de recursos la vamos a explicar con algunos ejemplos que analizaremos a continuación[1].

1. Arquitectura

Sabido es que la arquitectura del Renacimiento va a utilizar una serie de formas de recuerdo o imitación romana, lo mismo que la cúpula y la planta central en algunas iglesias. Efectivamente la famosa cúpula de Santa María de la Flor de Florencia (Brunelleschi, 1418 y ss.) no se asemeja en nada a una obra romana, pero desde su construcción es el símbolo del progreso de la técnica renacentista y de la ciudad de Florencia. Por este procedimiento encontraremos edificios símbolo, o representantes de algo, es la «arquitectura como forma simbólica»; no nos vamos a referir a ello, sino a algo que tiene la arquitectura en su esencia.

La arquitectura de un edificio nace y se plasma en un diseño de planta y alzado, son los planos, estos pueden someterse a una geometría y a la armonía de medidas determinadas. Esta geometría y medidas pueden ser intencionadamente simbólicas. Veamos dos ejemplos[2].

---

1 Véase Esteban Lorente, J. F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990.

2 Esteban Lorente, J. F., «El control del espacio arquitectónico en la iglesias-salón españolas. Algunos ejemplos», en Lacarra Ducay, M.ª C., y Giménez Navarro, C.

San Lorenzo de Florencia. Lo fundamental de esta iglesia se realiza en vida de Brunelleschi (1421-1424) y las capillas 20 años más tarde (1442). Es una iglesia de tres naves, con 8 tramos, sobre columnas de tipo corintio clásico, tiene capillas por cada tramo y un transepto con cabecera y capillas.

La planta de los tramos de la nave central se somete rigurosamente a la geometría del triángulo equilátero. Los tramos de las naves laterales son la mitad que un tramo de la central. La profundidad de las capillas la mitad que la distancia del tramo. El alzado interior de la iglesia sigue el sistema de la planta.

En resumen, la geometría del triángulo equilátero de la nave central domina toda la geometría de planta y alzado; también se aplican las razones que se llaman «armonías musicales» (2/1; 3/2; 4/3). Desde Vitruvio y en la teoría arquitectónica del Renacimiento, un templo debe estar ejecutado a imitación del cuerpo humano perfecto, por ello se entiende, ya en Vitruvio, someterlo a las armonías musicales[3].

Pero en toda Europa occidental, al menos desde el siglo VII, la geometría a la que se sometía la planta de una iglesia y sus medidas reflejaban el rito y el dogma cristiano. En 1054 se han separado las iglesias romana y griega por una cuestión trinitaria, el «*Filioque*», cuestión que se soluciona en el Concilio de Florencia de 1439, desde entonces griegos y romanos aceptamos la misma formulación sobre la Trinidad. El triángulo equilátero que domina la planta de San Lorenzo de Florencia representa a la Trinidad.

S. Zeno Maggiore de Verona es una iglesia de tres naves con alternancia de columnas y pilares, edificada a finales del siglo XI y restaurada tras el terremoto de 1113, su nave central se somete rigurosamente a la geometría del triángulo equilátero en honor a la Santísima Trinidad, sistema geométrico que habían adoptado ya otras iglesias como la catedral de Elna[4]. Tenemos que con-

---

(coords.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2004, p. 90. La geometría de S. Lorenzo la comprobamos personalmente en enero de 1995. Bartoli, L., *La rete mágica di Filippo Brunelleschi*, Florencia, Nardi, 1977, la intención de este estudio es demostrar que Brunelleschi lo sometió todo a una red de cuadrados. Falsea el plano de S. Lorenzo.

3 Esteban Lorente, J. F., «Teoría de la proporción arquitectónica en Vitruvio», *Artigrama*, 16, 2001, pp. 229-256.

4 Esteban Lorente, J. F., «La «ordinatio» y «compositio» vitruviana en las columnas románicas. Metrología de ejemplos escogidos», en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Juaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Univ. Autónoma de Barcelona, 2001, pp. 101-114; «El plano de Saint-Gall y la «ordinatio» vitruviana», en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita*, II, Madrid, Calambur Editorial, 2002, pp. 93-118; «La metrología y sus consecuencias en los edificios de la Alta Edad Media Española. III: El Primer Románico en España», *Artigrama*, 22, 2007, pp. 423-472.

cluir que la intencionada geometría del triángulo equilátero a la que Brunelleschi sometió la iglesia de S. Lorenzo lo hizo para simbolizar el dogma de la Trinidad y especialmente la doble procedencia del Espíritu Santo, procedente del Padre y del Hijo como de un solo principio, doctrina que defiende la iglesia de Roma y que se impuso en la declaración dogmática para griegos y romanos en 1439, en Florencia.

Veamos otro ejemplo muy distinto: La Iglesia de Santiago de los Caballeros en Medina de Rioseco.

La iglesia se construye bajo la dirección de Rodrigo Gil de Hontañón que visura las obras en 1546. Es una iglesia-salón de tres naves y cinco tramos (las bóvedas y el tramo de los pies son del siglo xvii). Medida la iglesia al centro de los pilares (las medidas son nuestras) y reduciendo las medidas a pies castellanos de la época resulta lo siguiente: la nave central tiene 37,5 pies, las laterales 25 pies y el tramo es de 30 pies. Resulta que estas medidas si las contáramos al modo romano clásico dan 15 *gradus*, 10 *gradus* y 12 *gradus*, ya que el *«gradus»* mide 2,5 pies. En este caso las medidas se convierten en un oculto símbolo estético al «modo romano clásico».

ii. La alegoría

La alegoría fue un recurso romano, abundantemente usado en los reversos de las monedas imperiales. La élite del Renacimiento fue coleccionista de estas monedas y de otras antigüedades; a mediados del siglo xv en Nápoles Alfonso V, en Florencia Pietro de Medicis, el Gotoso. En el siglo xvi se publican libros ilustrados con grabados de monedas romanas: Ænea Vico, Jean Tristán o Antonio Agustín. Prestaremos especial atención al aragonés Antonio Agustín por tener los comentarios más eruditos. También aparecen libros ilustrados dedicados a alegorías, como los del Doni, Cartari, P. Valeriano y la Iconología de C. Ripa[5]. La imitación de las figuras de medallas romanas y de textos literarios se impuso como recurso simbólico. Veamos algunos ejemplos.

---

5 Vico, Æ., *Le imagini con tutti i reversi trovati e le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie degli antichi. Libro primo*, Venecia, Paolo Manucio, 1558. Tristan de Saint Amant, J., *Commentaires historiques: contenant l'histoire générale des Empereurs, Impératrices, Caesars, et Tyrans de l'Empire Romain: illustrée, enrichie et augmentée par les inscriptions et énigmes de treize à quatorze cens médailles tant grecques que latines…*, I, Paris, Sebastian Havré et Frederic Leonard, 1657, p. 69-72. Agustín, A., *Diálogo de las medallas, inscripciones y otras antigüedades,* Tarragona, Felipe Mey, 1587. Doni, A. F., *La Zucca del Doni*, Venecia, Francisco Marcolini, 1552. Ripa, C., *Iconología*, Roma, Heredi di Gio Gigliotti, 1593.

Medalla conmemorativa de 1465 a Cosme de Medicis, el Viejo, editada por su hijo Pietro y su nieto Lorenzo el Magnífico tras la muerte de Cosme y la proclamación y titulación dada de «Padre de la Patria» por la Bailía florentina. En el anverso el retrato de Cosme y la inscripción COSMVS. MEDICES. DECRETO. PVBLICO. P. P. En el reverso la alegoría del gobierno de Florencia con paz y libertad. Y la inscripción: PAX LIBERTASQVE PVBLICA (yugo = gobierna) FLORENTIA [fig. 1].



Fig. 1. Medalla a Cosme de Medicis, 1465. Monedas romanas copiadas en grabado para la edición de A. Agustín (1587).

Esta alegoría de la Paz y Libertad está copiando y uniendo en una sola figura las dos alegorías romanas de la *Pax* con ramo de olivo y de la *Libertas* con un «pileo» o bonete en la mano. Así la explica Antonio Agustín diciendo que en Roma a los esclavos, cuando se les concedía la libertad, se les cortaba el pelo y se les ponía un «pileo» en la cabeza. La alegoría de Paz y Libertad está sentada en una silla curul, la del gobierno y sobre un yugo (el suave yugo del gobierno, Mat. 11,29). De modo que esta parte de la medalla está escrita parte en latín y parte en jeroglífico, con imagen simbólica, y lo que dice es: «Paz y libertad gobiernan (o gobernaron) Florencia», pues así fue y lo proclamó Cosme el Viejo ya en 1444, sus 20 años de gobierno pacífico.

Como «*pileus*» latino se tradujo al italiano como «cappello», sombrero, Cavalier de Arpino en los dibujos que hizo para la edición de Ripa (1603) la representó con un sombrero del tipo cardenalicio[6]. Pero las ediciones de

6 Pero ya en 1524, Lorenzo Lotto, en una taracea de la catedral de Bérgamo, representó el jeroglífico de la libertad con un sombrero catedralicio.

Ripa de Siena 1613 y Padua, 1624, adoptan una postura más arqueológica y la representa con «pileo».

Para ver cómo cambian detalles de las alegorías fijémonos en la alegoría de la Honra, unida en principio a la *Virtus* romana. La Honra, «*Honos*» (en latín), aparece en las monedas romanas como mujer coronada de laurel, vestida con una «*toga*» o una «*palla*» y la lleva terciada de modo que deja descubierto gran parte del pecho. *Virtus* por lo general aparece como masculino y como guerrero (también como mujer guerrera con botines y «*palla*»). A. Agustín (p. 35) nos recuerda que en diferentes monedas del emperador Vitelio aparecen juntas estas alegorías como en otras de Cordio Caleno, su justificación es que:

> Cuéntase que Marco Marcelo queriendo hacer un templo a la Virtud, y a la Honra, no le fue consentido por los Augures, y que él hizo dos pero de tal manera que por el de la Virtud se entrase al de la Honra, no consintiendo que se valiese nadie de pedir honra sin andar por el camino de la Virtud.

Ticiano hacia 1515 hizo un lienzo que desde hace más de un siglo se titula *Amor sagrado y Amor profano* (Roma, Galería Borguese), pero que lo que en realidad representa es: Honra, Amor casto y Verdad, todo aplicado a las relaciones matrimoniales[7].

Ticiano en 1515 representó a la Honra vestida pero con generoso escote, lo mismo que A. Alciato en 1531, aunque este en 1534 se preocupa de que se le vea al menos un pecho, pero también en ambas ediciones la representó completamente desnuda, en la figura de Venus pisando una tortuga. No obstante a partir de los grabados de Lyon 1547, obra de Bernard Salomon, la Honra, «*Honos*» en latín, se transforma en un hombre joven totalmente vestido con túnica y «*pallium*», a la vez la Verdad, desnuda antiguamente, se viste de ropa.

Ya que hemos citado a Alciato, veamos cómo sus emblemas, tanto su texto como sus grabados, van a influir en las alegorías.

Andrés Alciato ya en 1531 representó a la Honra como Venus desnuda pisando una tortuga (n.º 195, de la edición de 1550) para significar en la tortuga a la mujer casada prudentemente recogida en su casa y por consiguiente su honra[8]. Pues bien, cuando estas alegorías, la *Virtus* y *Honos,* de las monedas

---

7 Agudo, M.ª M., Esteban, J. F., y Gay, P., «Amor sagrado y profano de Ticiano en Alciato: Honra, Amor casto y Verdad», en *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez,* Burgos, Universidad de Burgos, 2005, pp. 331-335.

8 Sigue a Plutarco, véase Alciato, *Emblemas,* edición de S. Sebastián, Madrid, Akal, 1985, p. 240.



Fig. 2. Vincenzo Cartari, Virtud y Honra.

romanas de Vitelio pasan a Vincenzo Cartari y a Celio Augusto Curio a mediados del siglo xvi reciben una copia y una interpretación muy congruente: se copia el tipo y forma de la moneda romana, aunque se comete algún error: el «parazoniom» de la *Virtus* es mal interpretado y se representa como un cetro. Pero lo fundamental es que a los pies de la Honra se pone la celada que pisaba la *Virtus* para indicar el valor de la Honra, y a los pies de la *Virtus* se pone la tortuga de la Venus de Alciato, de este modo se ejemplifica en un solo grabado toda la historia de los famosos templos unidos de la *Virtus* y Honra: *Virtus* custodia a Honra y esta se apoya en *Virtus* [fig. 2].

Pues estas alegorías tal y como aparecen en Vicencio Cartari y en Celio Augusto Curio fueron utilizadas, como divisa personal, por dos libreros del siglo xvi, primero por Pedro Landry (1588), impresor de Lyon, y más tarde por el editor y mercader de libros de Zaragoza Juan de Bonilla, en 1603.

La imitación de los textos alegóricos por medio de figuras la podemos ejemplificar con un epigrama de Ausonio (310-393) y una muy conocida pintura de Mantegna (Palacio ducal de Urbino).

Ausonio, epigrama xii: *In simulacrum Occasionis et Paenitentiae*.

Sobre las imágenes de la Ocasión y el arrepentimiento.
¿Obra de quién eres?
De Fidias; quien hizo igualmente las imágenes de Palas y Júpiter; yo soy su tercer triunfo. Soy diosa conocida como Ocasión, por pocos y excepcionalmente.
¿Por qué estás tú de pie sobre una rueda?
Porque no sé estarme quieta.
¿Por qué llevas talares?
Porque soy fugaz. Y porque la fortuna que Mercurio suele otorgar yo la doy cuando he querido.
¿Por qué el pelo cubre tu rostro?
Porque no quiero ser conocida.
¿Por qué vas calva por detrás?
Para que nadie pueda cogerme cuando huyo.
¿Quién te sigue en compañía?
Que te lo diga ella.
Dímelo, te lo ruego ¿quién eres?
Soy diosa a quien ni siquiera Cicerón dio nombre. Soy la diosa que exige cuentas de lo hecho y de lo no hecho, para provocar arrepentimiento, naturalmente. Así me llaman Metanoea.
Dime pues, ¿por qué te sigue?
Siempre que he pasado fugaz, ella permanece y los que yo dejé atrás se quedan con ella. Tú también, mientras insistes, mientras permaneces preguntando, me llamas a mí, que ya he escapado de tus manos.

iii. Jeroglíficos

Pasemos a otro sistema simbólico, el de los jeroglíficos. Se generalizan a raíz del descubrimiento (1419) y difusión desde Florencia a partir de 1421 del famoso libro de los Jeroglíficos de Horapolo. Imitando los jeroglíficos de este libro o inventándose otros nuevos, los intelectuales y gente culta construirán sus jeroglíficos usándolos de diversa manera.

Queremos abrir esta parte simbólica con un especial jeroglífico, que encierra un enigma, y que fue empresa de Jerónimo Zurita, el gran maestro de la historia moderna. Lo hizo para la edición de sus Anales de la Corona de Aragón en 1578. Representa un candado francés, de letras, y si sabemos la clave, es decir las palabras que tenemos que componer, el candado se abre, este es el enigma; pero Zurita nos facilitó la clave, ya que nos pone el candado abierto, y no tenemos mas que leer la frase, pues bien, esta frase ha esperado hasta el día

del 25 de octubre del año 2012 para que nuestro profesor Guillermo Fatás Cabeza la leyera y dice así, comienza en latín y sigue en griego: HOC AGE Ω ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ, que traducido a nuestra lengua quiere decir: «Adelante, ¡Oh, por fin! (se abre) El conjunto ordenado de conocimientos». Descubierta la clave se abre el candado, o sea los treinta libros que sobre la historia de la Corona de Aragón había escrito el ilustre Jerónimo Zurita, «Trabajos felizmente llevados a cabo»[9] [fig. 3].

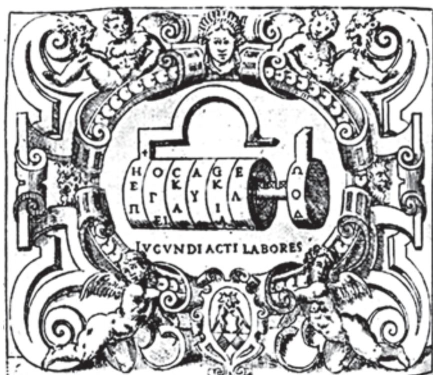


Fig. 3. Candado de Jerónimo Zurita (1578).

Pero vamos a ver otro jeroglífico que tuvo mucha mayor trascendencia. En el libro citado de Horapolo, *Hieroglyphica*, ilustrado por Jacques Kerver (París, 1543)[10], la serpiente con el significado del rey aparece en cinco jeroglíficos.

En 1515 Durero había representado al emperador Maximiliano (bisabuelo de Felipe II) pisando una serpiente con un gallo para significar el triunfo sobre el Rey Galo (el francés Luis XII). Obra financiada por Carlos V y solo terminada en época de Felipe II.

Pues bien el Greco en el cuadro de *San Mauricio y la legión tebana* (1580-82) firma sobre una serpiente, para titularse «pintor de la serpiente» que es lo

---

9 Esteban Lorente, J. F., «Zaragoza y los jeroglíficos de Zurita», *Aragón en la Edad Media, XX, Homenaje a la profesora M.ª Desamparados Cabanes Pecourt*, Zaragoza, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas, y Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 267-285, aquí dimos una lectura equivocada de la clave del candado.

10 Usamos la edición de Hodeschelio, D., Augsburgo, 1595, y la de González de Zárate, J. M.ª, Madrid, Akal, 1991.

mismo que pintor real, es por esta firma, por este descaro, por lo que el Rey no lo aceptó como pintor real, por tener la desfachatez de titularse antes de hora[11].

Y por si esto nos parece poco, en el patio de la Universidad de Salamanca se copiaron unos jeroglíficos de otro famoso libro *El sueño de Polifilo* de Francisco Colonna (Venecia, 1499)[12], que antes se habían copiado en el desaparecido claustro de Santa Justina de Padua. Facilitamos la transcripción de uno de ellos ya que aparece explicado en letras latinas tanto en el libro como en el claustro, dice así: «*Ofrece a Dios con liberalidad los dones de la naturaleza que adquieras con tu trabajo, así, poco a poco, irás conformando tu ánimo con el suyo. Él custodiará firmemente tu vida, gobernándola con misericordia, y te conservará incólume*»[13]. Esto escrito en el claustro, en jeroglífico y en latín, es un aviso cristiano a todo intelectual de la universidad, tanto alumno como profesor. Más tarde el mismo jeroglífico se lo dedicó A. Bocchio a su hijo Pirro.

Un caso más. Lorenzo Lotto realizó en 1524 una serie de 33 jeroglíficos para unas taraceas de la catedral de Bérgamo, estos jeroglíficos iban destinados para ocultar otros pasajes anteriores del mismo Lotto sobre asuntos del Antiguo Testamento, fueron estudiados por Diana W. Galis[14].

El paso del Mar Rojo. Un personaje desnudo (virtud, especialmente la verdad) cabalga un asno (el pueblo judío) sobre un mar de fuego rojo (Mar Rojo), el personaje, Moisés, está adornado por los atributos de la esperanza (jaula), prudencia (espejo) y templanza (compás), conduce al pueblo judío desde el lugar infernal (máscara sin ojos) de la opresión militar (casco) a la libertad de la tierra prometida por Dios (máscara con ojos y gorro cardenalicio; que sustituye al «pileo», recordemos a Ripa), todo lo hace bajo la amenaza de un rey ya muerto (serpiente degollada)[15].

---

11 Esteban Lorente, J. F. «Los jeroglíficos del Greco», *Artigrama,* 17, 2002, pp. 275-292.

12 Colonna, F., *Sueño de Polifilo*, traducción, introducción, comentarios y notas de P. Pedraza, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981. Pedraza, P., «La introducción del jeroglífico renacentista en España: enigmas de la Universidad de Salamanca», *Cuadernos Hispánicos,* 394, 1983, pp. 5-42.

13 Nota anterior, Colonna, i, p. 82 y ii, p. 41.

14 Galis, D. W., *Lorenzo Lotto: A study of his career and character with particular emphasis on his emblematic and hieroglyphic works,* Bryn Maw College, Ph. D., 1977 y «Cancel wisdom: Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo intarsia», *The Art Bulletin,* lxii, 3, 1980, pp. 363-375. No acertó en la interpretación del jeroglífico que ocultaba el paso del Mar Rojo por los israelitas conducidos por Moisés.

15 Esteban Lorente, J. F., *Tratado…, op. cit.*, p. 294.

IV. Empresas

Empresa o divisa es una figura enigmática que significa algo de lo que pretende una persona concreta y es de uso personal de esta. Se usaron desde el siglo XIII por los caballeros normandos y franceses. A partir del descubrimiento de los Jeroglíficos de Horapolo se aumenta y difunde su uso desde Italia. En sus inicios la empresa es solo una figura, pero ya a mediados del siglo XV solía acompañarse de un mote o leyenda que desvelaba parte de su contenido significativo. Una empresa perfecta es aquella que la mitad de su mensaje lo dice la figura (cuerpo) y la otra mitad lo dice el mote (alma).

Un ejemplo de divisa perfecta fue la de Don Juan de Aragón, sobrino del Rey Católico, virrey de Cataluña y de Nápoles, Conde de Ribagorza, primer Conde de Luna, Castellán de Amposta, a la edad de 40 años, tiene una medalla hecha hacia 1497 que representa un trépano de orfebre o escultor (forador) con el mote QUE NO MORDIO = orador que no faltó (también en su sepulcro en el pórtico de la iglesia de Montserrat) [fig. 4].

Veamos el yugo y las flechas de los Reyes Católicos ya que hemos tenido que esperar a José Luis Mingote Calderón, en el 2005, para que sepamos el verdadero sentido de estas empresas en su propio tiempo[16].



Fig. 4. Empresa de don Juan de Aragón.

---

[16] Mingote Calderón, J. L., *Los orígenes del yugo como divisa de Fernando el Católico,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

Tras la victoria de Toro y las Cortes de Madrigal (1476) los reyes conceden un perdón condicionado a los nobles rebeldes y enemigos del gobierno, condicionado a que se sometan a su autoridad por propia voluntad. Entonces la reina adopta como empresa un haz de 11 flechas atado por el centro y con las puntas hacia el suelo, para indicar que otorga el perdón de la pena de muerte (flechas de la ejecución), el rey optó por un yugo de tres cuellos, el usado para domar toros bravos, para indicar que los nobles rebeldes deberán someterse al gobierno por voluntad o por la fuerza, como toros rebeldes. Tal fue el significado de estas empresas o divisas, y no el que una mala tradición nos ha transmitido en los libros de historia.

Muchas empresas personales adornan nuestros monumentos, pinturas y libros.

v. Emblemas

En estos momentos del Renacimiento, los emblemas son unos libros que pretenden enseñar deleitando, y «emblema» no es más que una de las páginas de uno de estos libros, y no otra cosa como malamente usamos la palabra hoy. Estos libros se inician con el de Andrés Alciato, *Emblematum liber*, Amberes, Enrique Esteiner, 28 de febrero del 1531, pero tuvo muchas ediciones sucesivas con al menos cuatro familias de grabados diferentes, se siguen publicando en el siglo xviii, por ejemplo en Madrid, 1781. A imitación de Alciato surgió una legión de libros de emblemas.

La importancia y repercusión artística de estos libros es múltiple: por un lado los primeros libros influyen en los subsiguientes y naturalmente sus imágenes.

En otros momentos los emblemas y sus imágenes sirven de patrón para obras de escultura y pintura, como es el caso de los relieves del palacio de Zaporta (1550) o el autorretrato de Rubens con su mujer Isabel Brand (1609), en ambos casos una edición de los Emblemas de Alciato de 1549 y 1550 fue el modelo directo.

En otros casos el emblema viene a explicar una obra de arte anterior, con imágenes y contenidos similares, este es el caso del famoso cuadro de Ticiano *Amor sagrado y Amor profano,* que no es tal sino *Honra, Amor casto y Verdad* y lo hemos podido explicar con un emblema de Alciato de 1531.

Podríamos seguir con muchos ejemplos más, pero dejémoslo aquí para pasar a otro sistema simbólico.

vi. Dioses y héroes de la antigüedad

Los dioses y los héroes de la antigüedad adquirieron antes de Roma y en Roma (Cicerón) un sentido simbólico. En la Edad Media, además del sentido literario, siguen teniendo significado simbólico, que se acrecienta en el «Otoño de la Edad Media». En la España del xvi el manual al uso de una mitología simbólica fue la obra de Juan Pérez de Moya: *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a todos estudiosos. Con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas y historiadores*. Madrid, Francisco Sánchez, 1585; tuvo incluso edición de Zaragoza, 1599 (hoy en Cátedra, 1995). Pérez de Moya, además de eclesiástico y predicador, fue hombre preocupado por la docencia y su obra de mayor éxito fue unas matemáticas que se estudiaron hasta que en el siglo xviii aparecieron otras publicadas.

Veamos de este sistema simbólico algún ejemplo francamente sorprendente:

Erasmo de Rotterdam empezó a poner un sello en sus cartas a partir de 1509, este sello llevaba la figura del dios Terminus; eso es lo que siempre se ha dicho.

Creo que no nos hemos parado a pensar que la imagen que tenemos del dios Término y la que tuvieron las gentes del siglo xvi se la debemos a Erasmo de Roterdam, pues él añadió a la piedra de *Terminus* la cabeza de Juventud masculina [fig. 5].



Fig. 5. Juventud masculina sobre la piedra de Término. Medalla de Erasmo (1519).

Erasmo era consciente de lo que hacía, unir el torso de Juventud-masculina a Término, que solo es una piedra, lo tenemos expresado en la carta que en 1528 dirige al secretario imperial Alfonso Valdés, para explicar su divisa, a instancias del emperador Carlos V[17].

> Ven allí esculpida una imagen que en su parte inferior es una piedra y en la superior un mancebo con los cabellos al viento. Por si esto fuera poco leen en la misma piedra la palabra TERMINVS […]. En la antigüedad los lindes de las posesiones rústicas se señalaban con un mojón. Consistía este en una piedra que se levantaba en el suelo… Se le rodeó de un respeto supersticioso, para apartar al ignorante vulgo de caer en la tentación de quitarlo, en la creencia de que en aquella piedra se violaba a un dios. A ese dios le llamaron Término los romanos, que le dedicaron un rústico templete y unas fiestas: las Terminales. Ese dios Término, como se lee en los anales de Roma, fue el único que no quiso reconocer la soberanía de Júpiter […]. Refiere Tito Libio […] que entregándose el capitolio al agorero, solo Juventud y Término no quisieron moverse. Este agüero fue recibido con gran contentamiento de todos porque interpretaban que pronosticaba la perpetuidad del imperio. La Juventud es útil para la guerra, y el Término está fijo […]. Alejandro, arzobispo titular, llamado por Jacobo, rey de Escocia, para que volviese a su patria, y reclamado yo a Roma, como discípulo agradecido y admirable, me regaló algunos anillos, pues teníamos la costumbre del intercambio de recuerdos. Uno de estos anillos llevaba en su piedra esculpido el dios Término. Un italiano, curioso en antigüedades, reveló la existencia de este dios, antes desconocido. Acepté y me así al agüero […].

Como explica Erasmo en 1528, estando en Italia en 1509 recibió como obsequio de su alumno Alejandro Stewart (arzobispo e hijo natural del rey de Escocia Jacobo IV) entre otros anillos uno con una gema que se interpretó como el dios Término. Esta gema representaba un torso barbado colocado sobre una piedra cuadrada. También cita la fuente literaria sobre la unión de Término y la Juventud (femenina), que es Tito Livio y S. Agustín.

Erasmo adoptó una figura similar como empresa personal y mandó hacer un sello que colocaba en todas sus cartas. En este caso la figura es la de un joven de frente, con el cabello flotando, situado sobre una piedra cuadrada en la que aparece la leyenda de TERMINVS y rodeando al joven (la Juventud) CEDO MULLI.

---

17 Erasmo, *Obras escogidas*, traslación castellana directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por L. Riber, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 1.318-1.320.

Edgard Wind[18] considera que Erasmo, conocedor de las fuentes y en el círculo humanista de Aldo Manucio de Venecia, unió en una figura la piedra de Término y la figura de Juventud, así transformó el anterior obsequio.

En 1519 está fechada una medalla que usó Erasmo cuyo modelo es de Quintin Metsys de Amberes. En el haz representa el retrato de perfil de Erasmo con inscripción en latín y griego: «Retrato del natural / 1519 / Sus escritos muestran una imagen mejor». En el reverso representa la piedra cuadrada con la inscripción TERMINVS y el perfil de Juventud-masculina y la inscripción CONCEDO NULLI, rodeando las figuras la inscripción en latín y griego que dice: «La muerte es la última línea de las cosas / Considera el final de una larga vida» [fig. 5].

Como hemos visto en 1528, a instancias del emperador Carlos V, Erasmo explica su divisa que tiene un significado de «vanitas»: «El término de todo es la muerte y esta no cede a ninguna cosa». Pero esta explicación no satisfizo a sus enemigos que consideraban que la empresa de Erasmo era una demostración de su soberbia, y que pretendía decir que su intelectualidad no cedía espacio a los demás.

Entre 1538-40 Hans Holbein el Joven hizo un grabado para la edición de las obras de Erasmo, *Opera omnia,* Basilea, 1540. Aquí aparece el retrato de Erasmo ya viejo situado detrás de «Término» y apoyándose en él, como queriendo decir que ya había traspasado la línea de la muerte (pues había muerto en Basilea el 12 de julio de 1536). Obsérvese que el grabador y editor de entonces ya no consideraba que *Terminus* era una piedra, sino un busto humano.

Comentario: A la vista del sello de Erasmo pensamos con Wind que lo tomó como divisa personal uniendo Término y Juventud-masculina (y no a *Juventa*), haciendo pues una interpretación personal de los conocidos textos clásicos y, como era costumbre en esos años, haciendo una divisa desafiante. Pero Erasmo aplica la expresión de «A nadie cedo» a Juventud-masculina, siguiendo las palabras de S. Agustín (C. D. IV, 29): «La juventud romana, fortalecida por la diosa Juventa, no cedería ante nadie».

Tengamos en cuenta que en aquella época Erasmo era el intelectual más reconocido y famoso, por delante de cualquier otro. Pero en 1519 Erasmo ya está muy preocupado por su lenta vejez, la «Reforma» de Lutero ha empezado

---

18 Wind, E., «Aenigma termini. El emblema de Erasmo de Rotterdam», en *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista,* Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 125-131. Fransen, B., «Erasmo, Término y la muerte. Letras e imágenes en diálogo», en *Erasmo en España. La recepción del humanismo en el primer renacimiento español*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

a cambiar el panorama religioso y los enemigos de Erasmo son muchos y ya le acusan de soberbia y de exhibirla en su sello. La medalla de ese año hace clara alusión a la muerte, pero especialmente a la fama que perdura en sus escritos, como dice en la medalla en griego, es decir, escritos para intelectuales. En 1528, apremiado por las acusaciones de sus enemigos y sin duda para salvarse de ellas, Erasmo da a su Término un profundo sentido cristiano, «la muerte es el final de la vida», insinúa silenciosamente la unión de Término y Juventud.

Los contemporáneos de Erasmo no entendieron la unión de Juventud y Término, prueba de ello es que en 1540 TERMINVS pasa a ser un busto. Y el amigo de Erasmo A. Alciato incluyó el Término de Erasmo en un emblema (n.º 157), con la figura del bloque de piedra unido a un busto humano ya viejo y el NVLLI CEDO se refiere a la piedra no a Juventud, que ya no existe. Así se difundió esta imagen equivocada de *Terminvs-busto* que ha invadido posteriormente portadas de libros y esculturas de edificios al mezclarse con las cariátides, femeninas y masculinas y el recuerdo de los Hermes griegos que protegían las casas, como nos cuenta Aristófanes en Lisístrata. En historia del arte se les llama a estas figuras estipitescas «Termes» o «Hermes», en recuerdo pues de ambos dioses. Pero deberíamos recordar con Erasmo que Término es solo una piedra; no un busto de viejo sobre una piedra.

En el dorso de la portada de la iglesia del convento de la Piedad de Casalarreina (La Rioja), pasadas las puertas y mirando hacia el altar, aparecen casi a tamaño natural los relieves de Baco y Hércules, caracterizados por su descenso a los «infiernos», estos personajes están ejemplificando en un lenguaje moderno, el del Renacimiento, la bajada de Cristo a los Infiernos para rescatar a nuestros primeros padres y a los personajes ejemplares del Antiguo Testamento. Ya que Baco bajó a los infiernos para rescatar a su madre Sémele, y Hércules bajó para rescatar a Alcestis, la cual consintió en morir en lugar de su marido (Eurípides)[19].

vii. Filosofía neoplatónica

En uno de los tres pilares de la portada norte de la catedral de Calahorra se representó el rapto de Ganimedes, tomando como ejemplo un grabado del libro de empresas de Aquiles Bocchio (1555) porque ejemplificaba el rapto

---

19 Esteban Lorente, J. F., «La portada de la iglesia de la Piedad de Casalarreina», en *I Coloquio sobre Historia de la Rioja. Logroño 1, 2 y 3 de abril de 1982*, «Cuadernos de Investigación, Historia», X, 2, 1984, pp. 95-107.

del éxtasis místico, la belleza del alma raptada por Dios, una de las vías para acceder al conocimiento de Dios. En los otros pilares se representó a la *Virtvs* y la Prudencia, y al Amor casto castigando a Cupido. Estas tres alegorías ejemplifican las tres vías que colocó Ficino en la entrada de su academia de Careggi para el acceso al conocimiento: Virtud, Amor y Belleza[20].

Pero como el rapto de Ganimedes, ya en Cicerón, tiene un sentido ambivalente, en la sillería del coro de la catedral de Barbastro, en una de las misericordias, allí donde los canónigos asientan el culo mientras cantan y rezan en una cómoda posición erguida, allí se representó también el rapto de Ganimedes pero con el significado del vicio nefando de la paidofilia.

En el Renacimiento los dioses paganos ocuparon en nuestras iglesias un papel simbólico importante[21].

Algunos textos filosóficos han tenido especial repercusión en las obras de Arte. E. Panofky y E. Wind han destacado la influencia del pensamiento neoplatónico florentino en las obras de Botticelli y en las de Miguel Ángel, por citar algún ejemplo.

Vamos a ver algo más sencillo. Platón en el diálogo del *Simposio* nos describe el famoso «Hombre de Aristófanes», este personaje, como la alegoría de la caverna o el gallo de Platón son anécdotas de éxito hasta nuestros días.

«El hombre de Aristófanes» resume las aspiraciones humanas hacia la perfección, así lo hizo acuñar en una medalla Marcantonio Passeri con la inscripción: PHILOSOPHIA. DVCE. REGREDIMVR (conducidos por la filosofía volvemos, a la perfección primitiva). Fue representado en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (1589), en el hastial norte de la iglesia de S. Pedro de Siresa y también Goya lo representó en un disparate.

En el «Disparate desordenado», Goya ha reflexionado directamente sobre el texto de Platón ya que en él se habla de la posibilidad de que este antiguo hombre corriera a gran velocidad en cualquier dirección, así Goya le ha dibujado los pies en doble dirección, pues de lo contrario una mitad tendría que llevar a cuestas a la otra mitad[22] [fig. 6].

---

20 Esteban Lorente, J. F., «La puerta del lado del evangelio de la Catedral de Calahorra», en *I Coloquio sobre Historia de la Rioja…*, *op. cit.*, pp. 107-121.

21 Esteban Lorente, J. F., «Los dioses paganos en las iglesias españolas del siglo xvi», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, lxxxii, 2000, pp. 157-190; «Los dioses paganos en nuestras iglesias», en *Humanismo y pervivencia en el mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, iii, Alcañiz-Madrid, 2002, pp. 22-31.

22 Esteban Lorente, J. F., «Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya», *Artigrama*, 18, 2003, pp. 471-503.



Fig. 6. Francisco de Goya, «Disparate desordenado».

viii. Astrología

Pasemos a otro sistema simbólico del que algo tenemos que saber. La astrología, en aquella época, es la ciencia de la astronomía aplicada (algunas veces para la adivinación).

Cosme el Viejo mandó terminar la capilla funeraria para sus padres e hijos, la llamada Sacristía Vieja de la iglesia de San Lorenzo de Florencia. La pintura de la bóveda sobre el altar se atribuye a Giuliano de Arrigo, llamado Pasello, y se cree que fue pintada bajo la dirección del astrónomo Paolo del Pozzo Toscanelli. Sobre el altar de este espacio se pintó una pequeña bóveda donde se puede ver una representación del mundo celeste, al gusto de las figuras de la época y con la representación científica de los planetas. Astronómicamente se puede fechar en el día sábado 11 de julio de 1444 a las 10 h. 30 m. aproximadamente. ¿Por qué? Resulta que en ese momento Cosme se garantizó el gobierno absoluto de Florencia y apoyándose en la conjunción de Júpiter y Saturno que se representa en la bóveda, se garantizó un poder estable y en paz durante 20 años, Cosme murió al cabo de esos años, el 1 de agosto del 1464.

Con este recurso expresa simbólicamente su poder, la predicción de su muerte, su conocimiento en aquello que otros, la mayoría, ignoran[23].

Y como hemos visto su hijo y nieto eran conocedores de ello y a su muerte mandaron imprimir la medalla conmemorativa de los 20 años de gobierno con paz y libertad sobre Florencia.

En la villa Farnesina de Roma, que fue palacio campestre del muy rico mercader Agostino Chigi, hacia 1511 Baltasar Peruzzi pintó el gran techo de la sala del horóscopo. Aquí con las figuras de constelaciones, signos zodiacales, planetas y el punto de la Fortuna se explicó el horóscopo de nacimiento del dueño del palacio Agostino Chigi. Uniendo procedimientos astronómicos y astrológicos se puede calcular exactamente la fecha que indica: día 29 de noviembre de 1466, aproximadamente a las 4 h. 30 m. p. m. hora solar de Siena. En la partida de bautismo el padre de Agostino, convencido de la importancia del horóscopo de nacimiento y de sus predicciones, se preocupó personalmente de registrar la hora astronómica, hora sideral del nacimiento: 29 de noviembre de 1466, a las 21 h. 30 m. Pues bien, en el día 29 de noviembre del 1466, las 21.30 horas siderales son en Siena las 16.30, hora local. As. 15.º de Géminis, M. C. 19.º de Acuario, Fortuna 12.º de Piscis en casa X[24].

Tomando libros de astrología de la época en los que se han basado algunas de las figuras representadas podemos leer que el As en 15.º de Géminis dice «El hombre tendrá muchos conocimientos», y en 19.º de Acuario dice «El hombre tendrá poder». Además la Fortuna está en la casa X, la del poder. Poder económico y conocimientos humanísticos es lo que aglutinó Agostino Chigi a lo largo de su vida y por lo que la fama lo celebró en su tiempo y posteriormente. Así que esto es lo que quiso publicar con esta pintura, en su villa palaciega.

IX. Alquimia

Vamos a finalizar esta excursión por los sistemas simbólicos del Renacimiento con una bella figura alquímica.

La Alquimia es, sin duda, la precedente de la química, pero no fue solo eso, fue una ciencia-filosofía que unía el estudio, la experimentación y el

---

23 Esteban Lorente, J. F., «Los cielos en Florencia y Salamanca en el siglo xv», en *Actas del XII Congreso Ibérico de Astrología. Jaca 22-25 de junio de 1995*, Zaragoza, 1995, pp. 435-456.

24 Esteban Lorente, J. F., «Precisiones a los horóscopos artísticos de la Farnesina (Roma) y Zaporta (Zaragoza)», *Artigrama*, 8-9, 1991-92, pp. 327-357.

perfeccionamiento intelectual, espiritual y místico, la purificación del hombre. De modo que los logros químicos de la alquimia ejemplificaban el grado de perfección espiritual y de conocimiento de su ejecutor. La aspiración de la alquimia fue conseguir «la piedra filosofal» y el «elixir de la vida». Nada de ello se consigue sin la suma de todos conocimientos y la astrología es esencial, sin el ejercicio de la virtud y la oración.

En el palacio Farnesio en Caprarola nos encontramos con el «studiolo» particular del cardenal Alejandro Farnesio. Este pequeño recinto conocido como «gabinetto dell'Hermatena» es una declarada habitación alquímica, fue pintada por Federico Zuccari en 1569, el cardenal se preocupó repetidamente y en persona de la preparación de los bocetos para la pintura.

El pequeño gabinete está situado tras la sala de la «Solitudine», dedicada a la meditación y a los filósofos de vida retirada. El gabinete tiene un techo en el que se representó como si fuera una bóveda esta figura del Hermatena, rodeada por cuatro pechinas con instrumentos.

El «Hermatena» es un andrógino, imagen esencial en la alquimia. Filosóficamente ejemplifica la «madurez», «festina lente» y herméticamente la fijación de lo volátil: Mercurio es la rapidez de la elocuencia y Atenea es la inmutabilidad de la sabiduría, Mercurio es lo volátil y Atenea lo fijo, es el mercurio fijado por el azufre. Una serie de detalles redundan en este significado: Aparecen sentados en una piedra cuadrada (cúbica) cubierta de hiedra verde, el pie alado pisa una tortuga, la lechuza se aferra a una piedra (Festina lente).

El andrógino es la culminación de la Gran Obra, sentado sobre el verde es el inicio o materia vulgar, vestido sucesivamente de amarillo, blanco y rojo = primera fijación, albedo y fijación perfecta; tanto el pie sobre la tortuga como la lechuza sobre la piedra ejemplifican la fijación de lo volátil y viceversa; la cabeza de Medusa sobre el escudo blanco de Atenea representa la «nigredo» que precede a la «albedo». Ejemplifica distintos momentos del proceso alquímico[25].

---

25 Véase Esteban Lorente, J. F., *Tratado…*, *op. cit.*

LA CULTURA SIMBÓLICA EN EL BARROCO

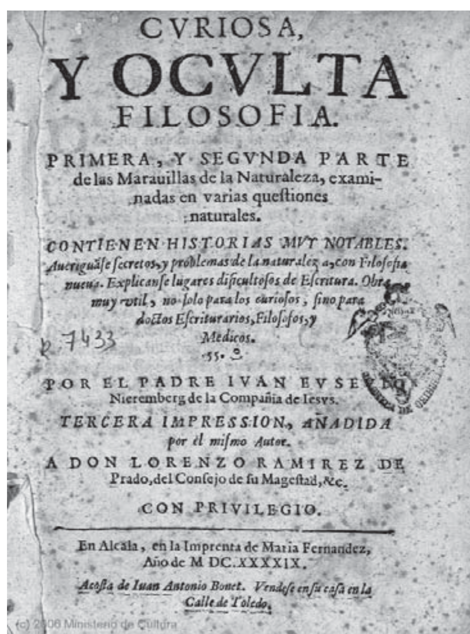
Juan Carlos Lozano López
Universidad de Zaragoza

> La nature est un temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles; l'homme y passe à travers des forêts de symboles qui l'observent avec des regards familiers.
>
> (Charles Baudelaire, primera estrofa de *Correspondances*, soneto incluido en *Les fleurs du mal*, 1857)

Charles Baudelaire, en su poema *Correspondances*, considerado obra fundacional de su poética y del movimiento simbolista, plantea –evocando a Platón y su teoría de las ideas– la existencia de dos mundos paralelos: *l'azur* o celeste, que corresponde a *l'idéal*, y el *humain* o terrestre, hecho de sensaciones, y analiza el modo como el poeta, poniendo en acción sinérgica todos sus sentidos, ha de atravesar *forêts de simboles* para poder acceder a ese mundo superior, espiritual.

Poco más de dos siglos antes y desde una óptica cristiana, el jesuita Juan Eusebio Nieremberg, en su *Curiosa, y oculta Filosofía* [fig. 1][1], lucrándose de Plotino, quien había descrito el mundo como *Poesía de Dios*, le completó añadiendo que «[…] ese Poema es como un laberinto, que por todas partes se lee, y hace sentido, y dicta a su Autor»; laberinto formado por semejanzas, símbolos, jeroglíficos y cifras a través de los cuales Dios nos habla y nos comunica lo extraordinario a partir de objetos de sencilla identificación, transformados así en claves de interpretación del Universo; Universo que al compendiar «[…] a todas las imágenes de los atributos, y partes del que es impartible, venía a representarnos un Dios entero, y ser una estatua cabal de la Divinidad, un

1 Nieremberg, J. E., *Curiosa, y oculta Filosofía,* Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006 (ed. facsímil de la de Alcalá, 1649).



CVRIOSA,
Y OCVLTA
FILOSOFIA.
PRIMERA, Y SEGVNDA PARTE
de las Marauillas de la Naturaleza, examinadas en varias queſtiones naturales.
CONTIENEN HISTORIAS MVY NOTABLES.
Aueriguãſe ſecretos, y problemas de la naturaleza, con Filoſofia nueua. Explicanſe lugares dificultoſos de Eſcritura. Obra muy vtil, no ſolo para los curioſos, ſino para doctos Eſcriturarios, Filoſofos, y Medicos.
R. 7433
POR EL PADRE IVAN EVSEBIO Nieremberg de la Compañia de Iesvs.
TERCERA IMPRESSION, AÑADIDA por el miſmo Autor.
A DON LORENZO RAMIREZ DE Prado, del Conſejo de ſu Mageſtad, &c.
CON PRIVILEGIO.
En Alcala, en la Imprenta de Maria Fernandez, Año de M DC.XXXXIX.
Acoſta de Iuan Antonio Bonet. Vendeſe en ſu caſa en la Calle de Toledo.

Fig. 1. Juan Eusebio Nieremberg, Curiosa, y oculta Filosofía *(portada).*

Dios pintado, un Colosso divino». Nieremberg parte de la idea de que la Naturaleza toda ella es artificiosa, y por tanto resulta lógico que tras ella se adivine la mano de su autor.

A ese papel mediador e instrumental desempeñado por los símbolos al que se referían, desde épocas y enfoques bien alejados, Baudelaire y el P. Nieremberg, alude también Juan Eduardo Cirlot, destacado estudioso del tema que nos convoca en este simposio, cuando dice que el mundo simbólico es un reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos[2].

Si aplicamos esas ideas a la teoría de la comunicación, los símbolos formarían parte del código necesario para la correcta transmisión de un mensaje. Código que puede ser más o menos complejo o cerrado, lo que lo convierte en mecanismo selectivo y discriminador de los destinatarios del mensaje –el *target* de la mercadotecnia publicitaria–, y por tanto en parte del mismo –«el medio es el mensaje», decía MacLuhan[3]–, y al mismo tiempo en resorte que busca

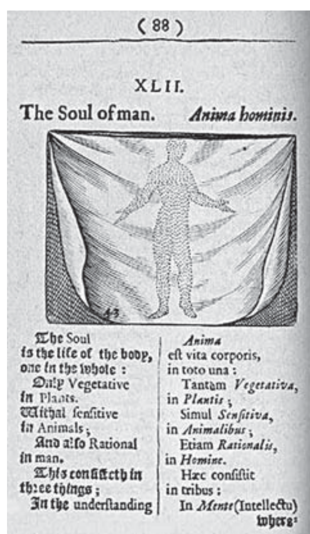
---

2 Cirlot, J. E., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1985, p. 11 (prólogo a la primera edición).

3 McLuhan, H. M., *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man,* London, Routledge & Kegan Paul, 1962.

provocar una reacción del receptor en una dirección predeterminada. Su complejidad, a veces próxima a lo críptico, impele e implica al espectador en su capacidad de desciframiento, en su habilidad para sortear las dificultades planteadas en ese juego de adivinación, jeroglífico o laberinto intelectual, hasta llegar a una meta vedada para muchos. El símbolo, como código encriptado, tiene también algo de desfamiliarización o extrañamiento (la *ostranenie* de los formalistas rusos), mecanismo ampliamente aprovechado por los medios de masas para atraer y captar al espectador de manera dirigida y controlada. En ese sentido, el símbolo ha sido –seguramente lo siga siendo en el presente– un medio inteligente, sutil y discreto de manipulación y control social.

Por todo ello, nos ha parecido estimulante enfocar algunos aspectos de esta ponencia desde ese punto de vista, el de la comunicación, pues el Arte producido en los siglos del Barroco, más que a una actividad estética autónoma, responde en su mayor parte a un encargo previo con una intencionalidad por parte del cliente o promotor; intención a la que el artista añade o superpone la suya propia y busca ser correspondida en una dirección determinada provocando una respuesta o *feedback*. Desde esa óptica, el arte barroco, y en particular la pintura y el grabado, obedecerían *avant la lettre* a la definición moderna del diseño gráfico: una forma de comunicación, fundamentalmente visual, intencionada y singular; singular pues está dotada de su propio lenguaje, que deberá contener la mayor cantidad de atributos eficaces para la adecuada transmisión del mensaje, utilizando para ello imágenes, textos, signos… mínimamente convencionales, es decir, sometidos a códigos compartidos por emisor y receptor/espectador. Bien es cierto que el diseñador elabora un original gráfico o modelo singular reproducible, lo que lo dota de una dimensión pública y colectiva que constituye su esencia, pero no lo es menos que en los siglos XVII-XVIII el desarrollo de los mecanismos de multiplicación y difusión masiva permitían ya que una determinada información (icónica, textual o mixta) llegase a un espectro muy amplio de destinatarios, bajo distintos medios o canales (entre ellos, de forma privilegiada aunque no exclusiva, los libros y los grabados) y con una cierta homogeneidad formal, y que muchas manifestaciones artísticas tuvieran, aun siendo concebidas en origen como obras únicas, un carácter marcadamente colectivo. No es extraño, por ello, que tanto el poder civil como la Iglesia hicieran uso de distintos mecanismos de control social entre los que estaba el fomento de una cultura masiva y dirigida, del mismo modo que recurrían a la fiesta como muestra aparente y ostentosa de grandeza y poder, pero también como divertimento anestesiador y persuasivo.


(88)

XLII.

The Soul of man. *Anima hominis.*

The Soul is the life of the body, one in the whole:	*Anima* est vita corporis, in toto una:
Only Vegetative in Plants.	Tantum *Vegetativa*, in *Plantis*;
Withal sensitive in Animals;	Simul *Sensitiva*, in *Animalibus*;
And also Rational in man.	Etiam *Rationalis*, in *Homine*.
This consisteth in three things;	Hæc consistit in tribus:
In the understanding	In *Mente* (Intellectu) where

Fig. 2. Johann Amos Comenius, Orbis Sensualium Pictus. *El alma del hombre.*

El desarrollo de esa cultura masiva y el éxito que alcanzó el lenguaje simbólico en el Barroco no se explican, no obstante, sin la existencia de ciertos rasgos que caracterizan a este como concepto de época,[4] entre los que podemos señalar: la teatralidad, la apariencia y el juego, el engaño, el *simulacro* y el *artificio* (entendidos como simulación o sustitución de la realidad),[5] ideas estas asociadas a ciertos tópicos como «la locura del mundo», «el mundo al revés», «el mundo como confuso laberinto» o «el mundo como teatro»; la extremosidad (exageración, desmesura, dramatismo, gesticulación) asociada a lo sorpresivo, a lo conmovedor y epatante, y por tanto al mundo de las emociones y las pasiones, consideradas como accidentes del alma, como algo que altera de forma pasajera su estado natural, que es la quietud;[6] el gusto por lo inacabado –que no imperfecto–, por lo oscuro y difícil, como mecanismos para producir suspensión (embelesamiento o paralización pasajera), estrategias y recursos todos ellos que apelan a la participación activa del contemplador para que, en la medida de sus capacidades, com-

4 Véase: Lozano López, J. C., «Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca», en Arce, E., Castán, A., Lomba, C., y Lozano, J. C. (eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 30-32.

5 Véase: Rodríguez de la Flor, F., *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano,* Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.

6 Véase: Tausiet, M., y Amelang, J., *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada, 2009. Todo ello tuvo también reflejo en otras manifestaciones artísticas, como la música, con la teoría de los *affetti*.

plete y recomponga lo que falta, o descifre lo que a simple vista se presenta encriptado; la importancia de la imagen sensible, de lo inmediato visual, como complemento o sustitución del lenguaje oral y escrito; o el papel destacado que adquieren la novedad, la invención, la rareza o el exotismo, la extravagancia o bizarría, lo absurdo, la ruptura de las normas… como resortes eficaces que pretenden mover el ánimo y rendir las voluntades. De todo ello podemos encontrar múltiples reflejos en el arte barroco, entre ellos el uso de la perspectiva (entendida en la época como «engaño a los ojos»)[7] o el uso de efectismos que producen un cierto grado de indeterminación acerca de dónde acaba lo real y dónde empieza la convención representativa, como igualmente sucede en el teatro.

Se ha insistido mucho en el carácter visual de la cultura barroca, aunque más bien se debería hablar del carácter sensorial, pues el hombre barroco busca siempre y por sistema la certidumbre que le proporcionan los sentidos como una primera forma de aproximación al conocimiento de la realidad [fig. 2][8], y apela también a lo sensitivo para captar la atención de sus congéneres y provocarles una emoción que, de acuerdo al origen etimológico del término (*motio, -onis* = movimiento) actúa como un resorte que impulsa en una dirección determinada (como lo pretende la publicidad). Cuando aquella certidumbre no se da, el ser humano busca auxilio y refugio en lo sobrenatural, soltando las riendas de su propio destino y abandonándose en manos de la superstición, o acudiendo a la Fe y a la providencia divina, pero aun en esta coyuntura intenta hacer tangible la experiencia religiosa, buscando representar lo irrepresentable (piénsese, por ejemplo, en las pinturas visionarias o de experiencias místicas)[9]. Lo sensorial está muy presente tanto en la Retórica de la época como en las realizaciones artísticas, y en la pugna entre la vista y el oído, aquella parece salir victoriosa[10], poniendo así en valor la vieja máxima del *Arte poética* de Horacio:

---

7 González García, J. M., «De la metáfora al concepto: emblemas políticos en el Barroco», *Res publica,* 3, 1999, pp. 97-98.

8 Idea esta que constituye la base del empirismo filosófico, con origen en Aristóteles, que en el siglo xvii aprovecharon J. A. Comenius (aplicándola a la Didáctica, con su *Orbis Sensualium Pictus*, 1658) y John Locke en la Psicología, y que se resume en la célebre frase: «No hay nada en el entendimiento que no haya pasado previamente por los sentidos». Véanse también, a modo de ejemplo, el capítulo lxxiv de la *Curiosa, y oculta Filosofía* del P. Nieremberg: «Como por señas sensibles se pueden rastrear las virtudes ocultas de las cosas», así como los siguientes, dedicados a cada sentido.

9 Véase, sobre el particular: Stoichita, V. I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

10 Existe amplia bibliografía sobre este desplazamiento de lo auditivo a lo visual en el siglo xvii y sus causas, así como sobre ciertos temas recurrentes en la Literatura como

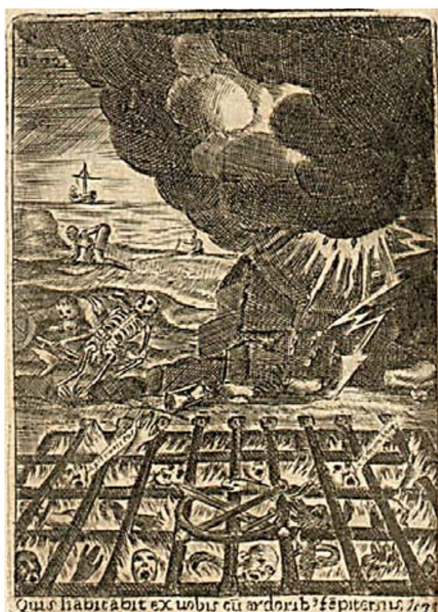


Fig. 3. Sebastián Izquierdo, Práctica de los Exercicios Espirituales de Nuestro Padre San Ignacio. *El infierno.*

«Lo que entra por el oído conmueve al espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno». Las relaciones entre la realidad, su representación y la palabra pronunciada o escrita, entre la pintura y la poesía –es aquí casi obligada la cita del recurrente pero por otra parte mal interpretado lema horaciano *ut pictura poesis*, basado en el que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos: *poema pictura loquens, pictura poema silens–,* sobre el Arte y la elocuencia, son una constante en la literatura artística, al igual que lo son las reflexiones sobre la percepción, la mímesis o sobre los fenómenos ópticos y especulares.

Los símbolos cumplen en todos estos procesos una función fundamental: la de hacer tangibles, accesibles y comprensibles ideas y conceptos abstractos, representar lo irrepresentable y expresar lo inefable. Por tanto, ponen a disposición del creador y del espectador una herramienta comunicativa, cognitiva e informativa de primer orden, un lenguaje con el que la sociedad barroca se encuentra muy familiarizada pues, en distintos niveles de dificultad, se encuentra incardinado en la vida cotidiana (en los sermones religiosos, en las fiestas, en el teatro y la literatura, en el arte público…) y constituye también, en su

---

el del «engaño a los oídos» (la seducción por la elocuencia). Véase a modo de ejemplo: Egido, A., «La seducción por la palabra o el engaño a los oídos en el Siglo de Oro», *Rivista di filología e letterature ispaniche,* III, 2000, pp. 9-32.

adecuada interpretación, una demostración de erudición, *agudeza* e *ingenio*[11], cualidades estas que habían de adornar a toda persona virtuosa, cuando no eran una poderosa arma para la competición en certámenes poéticos, un divertimento culto o un motivo para la conversación amena en tertulias, cenáculos, veladas y academias que reunían a creadores, intelectuales, entendidos y diletantes. El hombre barroco recurre a la imagen como una fuente de conocimiento, como una forma de comprender el mundo haciendo tangibles los conceptos[12], como una muleta del intelecto, la «memoria artificiosa» a la que Diego de Saavedra Fajardo se refería en el prólogo de su *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas* (Munich, 1640):

> Serenísimo señor:
> Propongo a V. A. la Idea de un Príncipe Político Cristiano, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V. A. en la sciencia del reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa.

Y por supuesto como un instrumento para la educación; incluso para algo tan íntimo y espiritual como la meditación, la contemplación y la oración se busca el apoyo de los sentidos, con el fin de ayudar a la imaginación a representarse en distintas situaciones, materializando lo sobrenatural, y así lo ejemplifican las «composiciones de lugar» de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola[13], que pronto generaron su propia apoyatura gráfica a través de una literatura emblemática propia, uno de cuyos mejores exponentes fue el jesuita Sebastián Izquierdo, autor de varios títulos como *Práctica de los Exercicios Espirituales de Nuestro Padre San Ignacio* (Roma, 1675). A modo de ejemplo, sobre el infierno [fig. 3], dice san Ignacio en sus *Ejercicios*:

---

11 Recuérdese, en este sentido, la obra más compleja y poliédrica del jesuita Baltasar Gracián, que tuvo dos redacciones y títulos: *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza. En que se explican todos los modos y diferencias de conceptos* (Madrid, Juan Sánchez, 1642) y *Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos, y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, assí sacro como humano…* (Huesca, Juan Nogués, 1648). Un magnífico estudio introductorio de esta obra, en Pérez Lasheras, J. A., «Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio», en Egido, A., y Marín, M. C. (coords.), *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas,* Zaragoza, IFC-Gobierno de Aragón, 2001, pp. 71-88, esp. 80-84.

12 Según Gracián *(Agudeza…),* el concepto es «un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos».

13 Rodríguez de la Flor, F., *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica,* Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 147 y ss.

1.º preámbulo. El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno. 2.º preámbulo. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que padescen los dañados, para que si del amor del Señor eterno me olvidare por mis faltas, a los menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado.

[66] 1.º puncto. El primer puncto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos.

[67] 2.º El 2.º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos sus santos.

[68] 3.º El 3.º: oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas.

[69] 4.º El 4.º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia.

[70] 5.º El 5.º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas[14].

En la parte negativa, esas convenciones representativas estuvieron sometidas a rígido control por parte de los poderes civiles y religiosos, convirtiendo con frecuencia el *decoro* (la adecuación entre fondo y forma, entre lo representado y la manera de representarlo, sobre todo en los asuntos religiosos) en el primer mandamiento del artista, poniendo así el Arte al servicio de intereses extraartísticos.

No obstante, conviene andar con cuidado para evitar lecturas forzadas, pues si bien el realismo predominante en la plástica barroca es solo aparente en muchos casos (recuérdese por ejemplo la discusión –aún no resuelta de forma satisfactoria– sobre el significado de la pintura española de bodegones y floreros), no es menos cierto que tras un porcentaje considerable de la ingente producción artística de ese periodo no hay sino un deseo de satisfacer necesidades devocionales o meramente ornamentales, sin que quepa buscar en estas obras, independientemente de su calidad, ningún propósito –al menos intencionado– de trascender la mera representación. Es lógico pensar que ni todos los artistas estaban en disposición, por formación y bagaje intelectual– de ofrecer resultados originales en el uso del lenguaje simbólico, ni todo el mundo disponía de la preparación adecuada para entenderlo, de tal modo que, en sus distintos niveles de lectura, lleva implícita una cierta discriminación o jerarquización social:

14 Primera semana, 5.º ejercicio: el infierno: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/Ejercicios_espirituales.pdf> (consultada el 25/04/2013).

> Hubo para todo género de gentes muy competente entretenimiento; pues ni al más entendido le faltaba el pensamiento, ni a los demás variedad de cosas, que por sí y sin más averiguación de Arte daban gusto[15].

Esta ambivalencia queda bien de manifiesto, por ejemplo, en el uso de los emblemas, donde encontramos dos tendencias opuestas pero compatibles: la que los considera un lenguaje esotérico y minoritario, y la que los convierte en un medio para hacer accesible a todos ciertas verdades éticas y religiosas a través del aliciente de las imágenes, pues no hay que olvidar que, además de útiles y didácticos, podían ser también objetos deleitables y placenteros[16].

Con cierta frecuencia, sin embargo, nos encontramos con obras que se limitan a copiar o reinterpretar de manera superficial soluciones preexistentes, sin que exista una asimilación real e interiorizada de lo creado por otros. En muchos otros casos, los códigos utilizados responden a tradiciones representativas arraigadas en el imaginario colectivo que se adoptan y se adaptan según necesidades concretas, sin que pueda evitarse que los cambios introducidos y las copias mecanizadas incorporen errores iconográficos, incluso resultados grotescos o, en el caso de la pintura religiosa, soluciones heréticas que escapaban al control de los censores o que fueron extinguidas. Hablamos de usos abusivos e indebidos de modelos, que se modifican o transmutan sin el rigor y el conocimiento debidos al *decoro*.

1. La cultura simbólica del Barroco

Bajo esa denominación englobamos una serie de conceptos que, aun compartiendo un mismo espíritu y presentándose en ocasiones entremezclados –o confundidos, según la fuente–, ofrecen elementos y rasgos sutiles que los singularizan[17]. Nos referimos a los símbolos, los signos de reconocimiento (o insignias), las alegorías, los atributos, los emblemas, las empresas, las divisas, los enigmas, los jeroglíficos y la heráldica.

---

15 Chirino de Salazar, F., *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial… en Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, Madrid, 1622. Sobre este particular, véase: Portús, J., «La imagen barroca», en Aullón de Haro, P. (dir.), *El Barroco*, Madrid, Editorial Verbum, 2004, pp. 299-348 (esp. 316-320).

16 Praz, M., *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Ed. Siruela, 1989, cap. iv: «Lo agradable y lo útil», pp. 195 y ss.

17 Una buena aproximación a esta problemática terminológica, en Gállego, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Aguilar, 1972, pp. 17 y ss.

De pasatiempo humanista y paganizante, o expresión de sabiduría escondida reservada a una élite, y por tanto pensados para un uso privado y minoritario, como eran considerados con anterioridad, todos esos conceptos devienen en el siglo XVII patrimonio colectivo como herramienta de comunicación, expresión y conocimiento de ideas y saberes generales (caso de los emblemas) o particulares (como ocurre con blasones y empresas), con distinto grado de codificación y también de dificultad para su adecuada interpretación, y por tanto son susceptibles de ser utilizados como instrumentos de publicidad y propaganda.

Lo cierto es que gran parte de esa cultura simbólica era preexistente y formaba parte de un sustrato civilizador que hunde sus raíces en la Antigüedad, con interesantes mutaciones e intercambios –cuando no confusión– entre lo profano y lo sagrado, enriquecido por aportaciones de la cultura medieval –con su correspondiente reflejo en la Literatura–, aunque su nomenclatura y definición correspondan a la edad Moderna. Sometidas al ir y venir de las modas, muchas de esas manifestaciones simbólicas cayeron en desuso, otras se transformaron y finalmente otras nuevas se fueron incorporando al bagaje de mentores y artistas; entre estas últimas, sin duda, merecen destacarse las surgidas por efecto de la reacción contrarreformista de la Iglesia Católica tras el Concilio de Trento (*v. gr.* la iconografía surgida para dar respuesta a las nuevas y numerosas beatificaciones y canonizaciones, o la rica simbología asociada a los sacramentos, y en particular a la Eucaristía), o las promovidas por las órdenes religiosas en su afán por singularizar su función y ensalzar sus logros en dura competencia con las demás –es decir, buscando lo que hoy llamaríamos, utilizando la jerga publicitaria, su *imagen de marca*–. El caso de la Compañía de Jesús es, en este sentido, paradigmático, como expresa perfectamente Mario Praz:

> Y los jesuitas se convirtieron en productores teatrales, ingenieros y artífices especializados en espectáculos clásicos, colocaron al lado de los triunfos de los soberanos los triunfos de los santos y los mártires, de los emblemas de amor humano hicieron emblemas de amor divino, dieron a Jesús el arco, las alas de Cupido, de las empresas heroicas sacaron empresas piadosas para la educación de los príncipes. Hicieron instrumentos de propaganda religiosa de todos los entretenimientos del humanismo pagano y de todas las delicias de un alejandrinismo revivido[18].

Frente al predominio de la temática religiosa –más evidente en lo conservado que en lo producido– y al crecimiento que experimentan otros géneros,

---

[18] Praz, M., *op. cit.*, p. 198.

como el retrato o las naturalezas muertas (bodegones y floreros), no deja de sorprender, como ya ha sido señalado por otros autores, la escasez en el Arte barroco español de obras de asunto mitológico, habida cuenta el éxito y abundancia de estos temas, entremezclados con los bucólico-pastoriles –y tratados a veces de forma trivial o satírica–, en la Literatura y el Teatro del Siglo de Oro hispanos y en el resto de países europeos, así como su limitación predominante al ámbito real y cortesano; fenómeno para el que se podrían apuntar tanto causas económicas como religiosas y morales, estas últimas centradas sobre todo en lo que podríamos llamar el *nudus horrore*, es decir, el recelo –cuando no proscripción– hacia la representación de la figura humana desnuda, problema para el que se buscó solución recurriendo a la alegoría como fórmula para dotar a esos cuerpos –lascivos o no– de un significado simbólico que los hiciese aceptables, ejemplarizantes e incluso aprovechables desde una óptica cristiana; discusiones que en la tratadística hispana seiscentista tuvieron amplio reflejo.

Disponer de las fuentes gráficas y literarias que contenían los repertorios iconográficos, utilizarlas y manejarlas con soltura, resultaba fundamental para un artista culto y para cualquier erudito o diletante de la época, y desde luego lo era para los mentores que definían los programas iconográficos o daban las pautas para la representación de los temas, del mismo modo que conocerlas resulta imprescindible hoy en día a cualquier estudioso del arte del periodo, con la diferencia de que para el hombre actual ese lenguaje simbólico resulta en buena medida ajeno, con la dificultad añadida que suponen la polisemia o el cambio de significación que con el tiempo han experimentado algunos símbolos. De esa biblioteca ideal[19] formarían parte, desde luego, libros de emblemas, con el *Emblematum liber* (Augsburgo, 1531) de Andrea Alciati a la cabeza, seguido de las *Diverse imprese…* (Lyon, 1551) de Paolo Giovio y con notables ejemplos hispanos como los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (1591) y Sebastián de Covarrubias (1610) o la *Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas* (1640) de Diego Saavedra Fajardo [fig. 4], la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499) de Francesco Colonna, repertorios como los *Hieroglyphica* Venecia, 1505) de Horapolo o la obra del mismo título (Basilea, 1556) de *Pierio Valeriano*, las *Symbolicarum Quaestionum* de Achille Bocchii (Bolonia, 1555), los *Commentaria Symbolica* (1591) de Antonio Ricciardo, el *Electorum symbolorum et parabolarum historicarum syntagmata* (París, 1618) del jesuita Nicolao Caussino, el más tardío *Mondo simbolico*

[19] Gállego, J., *op. cit.*, pp. 26 y ss.



Fig. 4. Diego Saavedra Fajardo, Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas. *Empresa «Más que en la tierra nocivo».*

(Milán, 1653) del agustino Filippo Picinelli, y desde luego la *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* (Roma, 1593; la 1.ª ed. con ilustraciones de 1603) de Cesare Ripa, pensada como guía o enciclopedia visual para la representación alegórica de las virtudes, los vicios, los sentimientos y las pasiones humanas, además de otros textos clásicos como las *Metamorfosis* (Amberes, 1551, 1.ª ed. en castellano) de Ovidio y de algunas fuentes autóctonas como las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla (escritas en el siglo VII y con múltiples ediciones a partir de 1470), verdadero compendio del saber humano, los escritos de los Padres de la Iglesia o textos hagiográficos como la *Legenda sanctorum* o *Legenda aurea* de Jacopo della Voragine (escrita en el siglo XIII) o el *Flos Sanctorum* (1599 y 1601) del jesuita Pedro de Rivadeneira.

Todas estas obras, publicadas en su mayoría durante el siglo XVI y dotadas de extensos y completos índices cuya utilidad podríamos comparar a cualquier librería de imágenes o buscador de la web actuales, constituyen un magnífico ejemplo de ese sustrato codificado, ampliamente divulgado en ediciones sucesivas, en copias e imitaciones más o menos acertadas, a través de libros y grabados sueltos, o replicados hasta la saciedad en pinturas y esculturas, que nutrió el Arte de los siglos XVII y XVIII.

II. Los emblemas[20]

Uno de los ejemplos más genuinos de la cultura simbólica del Barroco, género puente entre la Literatura y el Arte, donde se ponen en juego todos los mecanismos de elaboración e interpretación de un mensaje mediante la combinación de palabras e imágenes, del lenguaje verbal y el icónico, son los emblemas. Nacidos en el siglo XVI como un ejercicio propio de humanistas, la obra fundacional del género fue el citado *Emblematum liber* de Alciato, quien compuso 99 epigramas latinos a los que asignó un título y, para hacer más atractiva y comercial su publicación, se asoció una ilustración. La obra, que daba respuesta al afán de los círculos humanistas europeos por crear un lenguaje universal, equivalente moderno de los jeroglíficos, que contuviera saberes, pautas de conducta o preceptos morales útiles para el ser humano, tuvo numerosas ediciones y comentarios, y su éxito hizo que fuera imitada por otros muchos autores.

El emblema se plantea al espectador como un acertijo o reto intelectual, pues se trata de averiguar el sentido de la figura (*pictura*, *icon*, *imago* o *symbolon*), que constituye el cuerpo del emblema –y es el elemento clave para que, una vez descifrado el sentido global, el mensaje quede en la memoria–, con la ayuda del título (*inscriptio*, *titulus*, *motto*, *lemma*), que se presenta bajo la forma de una sentencia o frase corta, casi siempre en latín, no exenta de cierto tono críptico, y constituye el alma del emblema. La lectura posterior del texto explicativo (*subscriptio*, *epigrama*, *declaratio*), normalmente en verso, ya en latín o en lengua vernácula, que relaciona las dos partes anteriores, confirma el acierto o desacierto en la interpretación y, en último término y en la medida que el mensaje haya calado en el receptor, este lo retendrá mentalmente gracias a la imagen y al concepto expresado en el mote. Proceso comunicativo que, con distintos códigos y estrategias, y un mayor grado de superficialidad/inmediatez, es empleado también hoy en día como estrategia publicitaria.

---

20 Para la redacción de este apartado son obras de obligada consulta, además del trabajo de Mario Praz ya citado: Rodríguez de la Flor, *Emblemas: lecturas…, op. cit.*; Zafra, R., y Azanza, J. J. (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Akal, 2000; o los numerosos trabajos de la profesora Aurora Egido, como *De la mano de Artemia Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro,* Barcelona, Olañeta, 2004. Un buen repertorio de libros de emblemas digitalizados, en <http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/>. Y una recopilación de libros de emblemas españoles, en <http://www.emblematica.com> (consultadas el 25/04/2013).

Los emblemas encontraron en el grabado –suelto o como ilustración en libros– su medio ideal de difusión, si bien en un primer momento, y debido a las dificultades económicas y a la escasez de grabadores, la emblemática en España tuvo en las obras de arte efímero creadas para las celebraciones públicas (exequias, entradas de reyes, fiestas religiosas…) su escaparate privilegiado. De esas «obras para el caso», por su naturaleza provisional, el único testimonio conservado son las descripciones –impresas o no– donde se daba cuenta de los programas iconográficos elaborados para la ocasión[21]. También algunas órdenes religiosas, como los jesuitas, quisieron aprovechar el potencial didáctico y propagandístico de la emblemática, y la incluyeron en su *Ratio Studiorum* como un ejercicio de inventiva recomendado para los estudiantes de Letras y, en especial, para los de Retórica.

El Siglo de las Luces dejó de considerar la Naturaleza como un jeroglífico, como un arcano, para convertirla en fuente de conocimientos que podemos alcanzar por medios más racionales, objetivos y científicos, como la observación y la experimentación, y en consecuencia fue arrinconando la cultura simbólica –y con ella los emblemas– en beneficio de otros instrumentos más directos para el conocimiento del mundo y en pro de la prosperidad y bienestar de la sociedad y del género humano; a pesar de ello, la emblemática todavía tuvo un renacimiento –más que su canto de cisne– en una obra excepcional como son los ochenta grabados que componen la serie de los *Caprichos* de Francisco de Goya[22], herederos *sui generis* tanto de la apariencia como de la filosofía del emblema canónico, al presentar las tres partes de su forma más característica (el llamado *emblema triplex*): las figuras, los títulos y los textos explicativos (los famosos «comentarios», algunos de ellos autógrafos) y ser concebidos como transmisores de pautas de conducta y preceptos morales. Su aproximación al género, enriquecido por influencias diversas (entre ellas la caricatura inglesa, géneros literarios como la fábula –tan próximo al género emblemático como *exemplum in natura*–, ciertos espectáculos callejeros como los títeres o las sombras chinescas…), es sin embargo profundamente moderna tanto en la técnica como en el estilo y en el fondo, pues a través de un *Ydioma universal* de imágenes y palabras hace compatible la «censura de los errores y

---

21 Para el caso aragonés, véase Serrano Martín, E. (dir.), *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995.

22 Esteban Lorente, J. F., «De la alegoría tradicional a la personal», *Artigrama*, 25, 2010, pp. 111-112.

vicios humanos» en clave satírica con una conciencia social típicamente ilustrada, atenta a lo inmediato y nada ajena a lo popular, que no encontramos en el emblema tradicional, y de ahí su novedad.

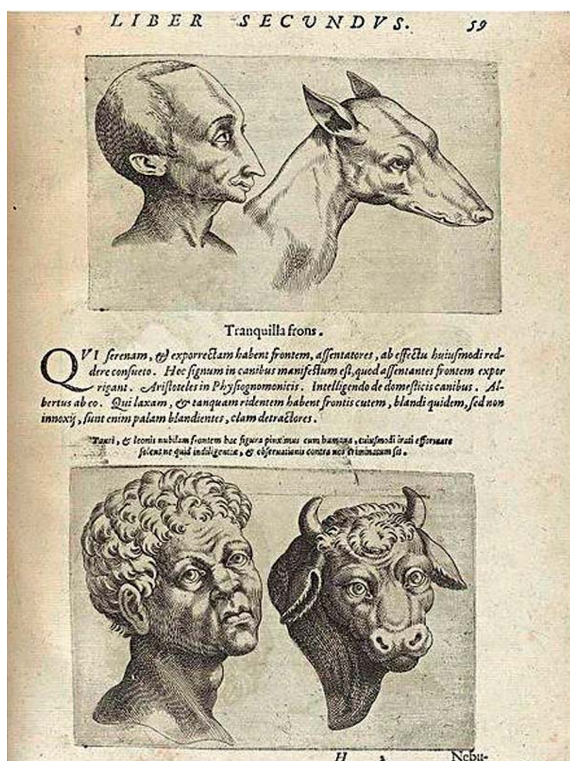
III. Sermones y pinturas, palabras e imágenes, oído y vista, metáforas y símbolos

El mecanismo comunicador empleado en los sermones, una de las mejores manifestaciones, junto con los espectáculos teatrales, de la oralidad barroca, no resulta muy distinto del utilizado en los emblemas. De hecho, en muchos casos, el texto explicativo de estos se ampliaba mediante una glosa o declaración en prosa que, casi a modo de sermón, ampliaba la explicación, poniendo en juego la erudición del emblemista. Y, por otro lado, en la oratoria sagrada se produce un fenómeno de emblematización de los textos evangélicos a través de imágenes que buscan facilitar su comprensión y adaptarlos a un código accesible; de esta forma, aunque el uso de la literatura emblemática fue desigual entre los predicadores (algunos lo limitaron y otros incluso lo rechazaron, ciñéndose a valores seguros como las Sagradas Escrituras o los escritos de los Santos Padres), no es extraño encontrar en los *marginalia* o notas al pie de los sermones impresos, junto a otras fuentes eruditas que evidenciaban la cultura literaria de sus autores, referencias a libros de emblemas y jeroglíficos que, además de añadir lustre intelectual al producto final, aportaban una enseñanza didáctico-moral muy apropiada para el adoctrinamiento religioso[23].

El sermón plantea un interesante juego de ida y vuelta entre los distintos lenguajes que incorpora, pues aunque su canal propio es la «palabra viva» o pronunciada –y en su caso el lenguaje escrito, pues muchas de esas prédicas fueron dadas a la imprenta o se concibieron exclusivamente para ser difundidas por este medio–, cobra su sentido completo cuando se apoya en el lenguaje icónico (nos referimos tanto a las imágenes y objetos que rodean físicamente al

---

23 Sobre la presencia de emblemas y jeroglíficos en la oratoria sagrada en el caso aragonés (con referencias bibliográficas más generales), véase: Azanza López, J. J., «Imágenes para una emblematización del Evangelio en la oratoria sagrada aragonesa», *Boletín del Museo Instituto «Camón Aznar»*, 109, 2012, pp. 59-142. Sobre las relaciones entre los sermones y el Arte, son de referencia obligada Orozco, E., *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa, 1977, y Dávila Fernández, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.



LIBER SECVNDVS. 59

Tranquilla frons.

QVI serenam, & exporrectam habent frontem, assentatores, ab effectu huiusmodi reddere consueto. Hoc signum in canibus manifestum est, quod assentantes frontem exporrigant. Aristoteles in Physiognomonicis. Intelligendo de domesticis canibus. Albertus ab eo. Qui laxam, & tanquam ridentem habent frontis cutem, blandi quidem, sed non innoxij, sunt enim palam blandientes, clam detractores.

Tauri, & leonis nubilam frontem hac figura pinximus cum humana, cuiusmodi irati efformare solent ne quid indiligentiæ, & obseruationis contra nos criminatum sit.

H Nebu-

Fig. 5. Giambattista della Porta, La vera fisonomía.

orador o son mostradas por él –calaveras, crucifijos…–, como a las que son citadas en el discurso o a las imágenes mentales que todo ello produce), pero también en el lenguaje gestual –como veremos– y en el lenguaje litúrgico-ritual[24].

En los sermones encontramos numerosas interferencias entre las palabras, la música, las imágenes y los objetos, entre el oído y la vista, y en ellas las menciones a las obras de arte, y al Arte en sí, a la elocuencia de las cosas inanimadas, son recurrentes y sirven a los oradores para conducir su discurso retórico desde lo más tangible a lo más elevado, de lo sensible a lo espiritual, incorporando analogías y metáforas susceptibles de convertirse a su vez, por obra de otros artífices, en nuevas imágenes simbólicas, o de quedar solo en el reino de las palabras.

---

24 Abascal, M. D., «Oralidad y Retórica en el Barroco», en Aullón de Haro, P. (dir.), *op. cit.*, pp. 349-375. La autora señala que no existe concordancia entre los sermones publicados, que responden a una tradición literaria perfectamente codificada, y los verdaderamente predicados o pronunciados, sobre los que solo nos cabe hacer conjeturas acerca de su puesta en escena.

IV. Los gestos como símbolos

El lenguaje de los gestos constituye, dentro de la cultura simbólica, uno de los aspectos más interesantes de la plástica barroca, pues conectan de lleno con uno de sus rasgos inherentes, la extremosidad, y por ende con el mundo de las emociones, las pasiones y los estados del alma. De esta forma, encontramos gestos de origen antiguo que por su uso reiterado formaban ya parte de la convención plástica, otros que cayeron en desuso por efecto de gustos y modas pasajeros, y finalmente otros que se fueron incorporando a esos repertorios icónicos. Fueron los propios artistas, a través de cartillas o cuadernos de dibujo pensadas como ejercicios académicos o para la formación de otros artistas, los encargados de elaborarlos, pero fue el público/espectador quien, en un proceso de decantación lento e invisible, fue sancionando las soluciones exitosas. No fue ajena la cultura gestual a los estudios fisiognómicos, saberes que se remontan a la Antigüedad y que intentaban poner en relación la apariencia externa de los seres vivos con sus características internas o menos visibles (en el caso de los seres humanos, con su temperamento); así se explica el éxito alcanzado por libros como *La vera fisonomía* (s.f.) del filósofo napolitano Giambattista della Porta (1535-1615), que explicaba el carácter de los hombres por su parecido con ciertos animales [fig. 5], o los textos que, en clave cristiana, utilizaban estas relaciones como demostración del artificio, ingenio y método con que había sido creada la Naturaleza:

> Y si por el rostro, y composicion exterior se conoce la complexión interior, y por el cuerpo el ingenio, y animo, porque no otras virtudes de las plantas y frutos. Colige Aristoteles el ingenio blando por las cejas derechas; austero si estan caidas azia la nariz; juglar, y engañador si azia las sienes; por las orejas medianas un buen ingenio; por las grandes, y hergidas, necio [...] Todo esto es señal que ay artificio en la naturaleza dispuesta con método, por donde nos pudiésemos guiar para su conocimiento, y aprovecharnos de su uso[25].

Existe por supuesto una relación estrecha entre los gestos aplicados a las expresiones de los seres humanos representados en las obras y los empleados por los actores en el teatro, y todos ellos se ponen también al servicio de otras formas de oralidad, como los sermones, constituyendo un complemento comunicativo de la palabra viva o hablada en todos los espectáculos públicos

---

[25] Nieremberg, J. E., *op. cit.*, pp. 293-297.

donde esta tenía lugar y que gozaban, pese al imparable avance de la palabra escrita y de la imagen, de una magnífica recepción, convirtiéndose en una costumbre o hábito social[26]. Además del componente auditivo-sonoro y de otros elementos no menos importantes como la escenografía, el vestuario, la música o la danza, en los espectáculos teatrales y en determinadas fiestas litúrgicas o paralitúrgicas como el Corpus, que requerían de una puesta en escena y del uso de recursos muy diversos (textuales, visuales, auditivos, olfativos, gustativos, táctiles, rituales, lúdicos…), la *actio* (actuación o interpretación) adquiere una importancia fundamental, y aunque su aprendizaje era empírico, existían unas normas que procedían de la tradición retórica y que fueron actualizadas por autores como el humanista español Alonso López, más conocido como el Pinciano, autor de una Poética (*Philosophía Antigua Poética,* Madrid, 1596) donde aborda la relación de los gestos con los afectos y recoge algunas reglas y repertorios consolidados. La gesticulación y el tono declamatorio eran la fórmula eficaz para asegurar la comprensión del texto por un público mayoritariamente poco ilustrado.

En el sermón pronunciado, la *elocutio* o estilo del orador aporta los procedimientos lingüísticos para conmover al espectador y hacerle partícipe del discurso (*exempla,* comparaciones, diálogos fingidos, preguntas retóricas, apóstrofes, prosopopeyas… convirtiéndose casi en un monólogo teatral, pero la *pronuntiatio* o *actio* del discurso sigue siendo la operación más relevante, a la que los predicadores –y también los tratados sobre la predicación y las instrucciones para predicadores, especialmente a partir del Concilio de Trento– prestaron más atención; se trataba de adecuarse a las características del receptor y de convencer, más por lo sensorial o epidérmico que por lo racional: uso de la voz (variaciones tonales), gestos y movimientos corporales, mostrar objetos, señalar imágenes, uso espectacular de la música y de la luz… en suma, «predicar a los ojos»[27] para mover los corazones.

Del mismo modo, el artista hace uso, como resorte narrativo, de la retórica gestual-corporal que ayuda a enfatizar las expresiones y a diferenciar de forma clara los sentimientos, emociones y reacciones de los personajes-actores, así como el papel que cada uno desempeña en la historia. Todo ello, como es sabido, aparece formulado ya en la tratadística renacentista italiana (v. gr. León Battista Alberti en *De Pictura* o Leonardo da Vinci en su *Tratado de la Pin-*

---

[26] Para todo lo referido a la oralidad y sus recursos, seguimos a Abascal, *op. cit.*

[27] Ledda, G., «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, VIII, 1989, pp. 129-142.



Fig. 6. Charles le Brun, Méthode pour apprendre à dessiner les passions.

tura), pero recibió un nuevo impulso en el Barroco, como lo demuestran algunas cartillas de dibujos, estampas y tratados donde, a modo de «alfabeto visual», cada gesto tiene su traducción referida a una intención expresiva o a un sentimiento concretos, siempre dentro de los límites marcados por el decoro. Sirvan como ejemplo de esta literatura artística atenta a la teoría de las expresiones y los estados del alma el tomo I del *Trimegistus theologicus* (Vigevano, 1679) del cisterciense español Juan de Caramuel y Lobkowitz, quien abordó la comunicación no verbal y la elocuencia del gesto, otorgando a ese lenguaje una codificación gramatical, léxica, retórica y didáctica; los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (Madrid, 1693) de José García Hidalgo; el famoso *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698) de Charles le Brun, pensando específicamente para el uso de pintores [fig. 6]; o la no menos conocida *Chirologia*… (Londres, 1644) de John Bulwer[28], dirigido principalmente a los oradores [fig. 7], donde además

---

28 Bulwer, J., *Chirologia: or the natural language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures yhereof, where unto is added Chironomia: or the art of manual Rhetoricke,* Londres, Thos. Hasper, 1644. Sobre este asunto, véase Rouillé, N., *Peindre et dire les passions, la gestuelle baroque aux XVII et XVIII siècles, l'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio,* Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2006. Y también, Stoichita, V. I., *op. cit.*, cap. VII.



Fig. 7. John B*ULWER, J.,* Chirologia: or the natural language of the hand.

de relacionar el gesto oratorio y el teatral se sostiene la superioridad del gesto sobre la palabra argumentando que aquel sería innato y universal, habría escapado a la confusión de la torre de Babel y sería el lenguaje privilegiado para la comunicación entre Dios y los hombres. La obra de Bulwer hubo de ser conocida sin duda por William Hogarth, uno de los artistas que con más éxito explotaron las conexiones entre el teatro y la pintura, tanto en los asuntos tratados como en la forma de abordarlos, dotando a sus personajes de carácter para comunicar ideas y sentimientos mediante gestos intencionadamente estereotipados y sobreactuados y creando un lenguaje artístico propio:

> Me he esforzado por tratar mis temas como si fuera un escritor dramático; mi cuadro es mi escenario; los hombres y las mujeres, mis actores […] La figura es el actor; las actitudes y sus acciones conforman los gestos de la cara y trabajan las expresiones, que son las palabras que deben hablar al ojo y hacer la escena inteligible.

La codificación de gestos, ademanes y actitudes que conforma la retórica del cuerpo implicaba su nomenclatura, habitualmente en griego o latín, aunque su adecuada interpretación actual choca con el problema de la polisemia de algunos de esos símbolos gestuales. Sirva como ejemplo de todo ello la acción de colocar la mano sobre los ojos a modo de visera, gesto expresivo y



Fig. 8. Lorenzo Ortiz de Buxedo, Ver, Oír, Oler, Gustar, Tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo Político y en lo Moral. *Emblema «La luz deslumbra; toda revelación hiere al que la mira».*

elocuente que tiene su origen y aparece con frecuencia en experiencias visionarias o teofánicas vinculadas a la manifestación sensible de lo sagrado (Transfiguración, Resurrección, Ascensión, Asunción…), en las que la aparición de la divinidad va acompañada por una luz cegadora (un «fuego devorador», en expresión bíblica) de la que hay que preservarse, como lo hizo Moisés ante la zarza ardiente por miedo de ver el rostro de Dios (Ex, 3, 6). Este gesto, más tarde secularizado, posee en la pintura barroca una doble interpretación, pues por un lado se asocia a la *aposkopein,* acción de mirar hacia la lejanía, en un afán de trascender o ver más allá, y por otro al *lumina tegens digits,* acción de protegerse los ojos de la luz revelada [fig. 8]; luz incandescente y sobrenatural que el espectador no interpretaría como tal, pues resulta imposible su representación, si no fuera por la presencia de algún personaje que adoptase esa actitud. Por medio de este gesto, por tanto, se invita al espectador a contemplar una visión que comparte con el personaje que lo adopta, y al mismo tiempo se le hace partícipe de una sensación que, por medios pictóricos, sería inviable transmitir.

Todos estos gestos pasaron a formar parte de una cultura visual conocida, asimilada y compartida por un gran número de artistas, y sin duda en su difusión y reconocimiento desempeñó un importante papel el arte gráfico.

V. El medio es el mensaje: la obra de arte como símbolo

Si hasta ahora hemos considerado la relación de la cultura simbólica con las manifestaciones artísticas desde una sola dirección: la utilización del lenguaje simbólico para la elaboración del mensaje que transmite lo representado en las propias obras, lo que ahora planteamos es la necesidad de considerar también, en el mismo plano de interés, el potencial y carácter simbólico de las propias obras, es decir, su capacidad de trasmitir otros mensajes a partir de su materialidad como objeto cultural prestigiado y valioso, o de su propia forma de presentación. Bajo este prisma, las obras nos hablan fundamentalmente de las inquietudes, apetencias y aspiraciones de sus comitentes a partir de su labor de promoción y patronazgo artísticos, visión esta que resulta especialmente apropiada para una época en la que la sed de títulos, el afán de medro, las estrategias de emulación, simulación y disimulación[29], el gusto por lo aparencial, la liberalidad y la magnificencia, como lo eran la práctica de la caridad u otras obras pías, son fenómenos inherentes al Barroco como concepto de época.

Entre los signos externos utilizados históricamente para indicar o aparentar –simular– un determinado estatus social (el vestido, el uso de determinados medios de locomoción, la vivienda, etc.), la posesión y el encargo de obras de arte, como también saber opinar con criterio sobre estos asuntos e incluso la práctica artística, adquirieron en el Barroco un valor singular, fenómenos que sin duda cabe asociar a los intentos llevados a cabo por artistas y teóricos, a partir de finales del siglo XVI y sobre todo en el XVII, por reivindicar el carácter intelectual y libre (expresado en las fuentes como «nobleza, ingenuidad y liberalidad») de la actividad creadora, frente a lo que sucederá en el siglo XVIII, en el que la utilidad y función social del arte se convertirán en estandarte y guía de los Ilustrados[30].

Bien es cierto que, en ocasiones, lo que podríamos llamar «mensaje interno» (entendiendo como tal el referido a los asuntos y temas abordados en las propias obras) y «mensaje externo» (el que el comitente quiere transmitir a través de ellas sobre sí mismo, sobre su linaje o sobre la institución a la que representa) resultan coincidentes, se confunden o conviven pacíficamente en una misma obra.

---

29 Sobre estos conceptos, remitimos a Rodríguez de la Flor, *Pasiones frías…*, *op. cit.*

30 Sobre todos estos asuntos, remitimos a nuestro trabajo: Lozano López, J. C., «Reflexiones sobre…», *op. cit.*, *passim*.

Dadas las limitaciones de espacio impuestas para la publicación de esta ponencia, nos limitaremos a señalar, entre los múltiples ejemplos posibles, el caso de las galerías de retratos episcopales[31] o el de la capilla de la Anunciación en la iglesia parroquial de Longares[32], asuntos de los que nos hemos ocupado recientemente en varias publicaciones, a las que remitimos.

---

31 Tema del que nos hemos ocupado en dos artículos: Lozano López, J. C., «Las galerías de retratos episcopales en las diócesis aragonesas», *Aragonia Sacra*, XVI-XVII, 2001-2003, pp. 303-318; y Lozano López, J. C., «Las galerías de retratos episcopales y sus funciones representativas», en Actas «XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte», dedicadas a *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos xv a xx,* Madrid, CSIC, 2008, pp. 211-218.

32 Lozano López, J. C., «La capilla de la Anunciación en la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza) y el pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra», en Álvaro, I., Lomba, C., y Pano, J. L. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, IFC, 2013, pp. 479-492.

EL SÍMBOLO DE LO REAL. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA EN EL TRÁNSITO DE LOS SIGLOS XVIII AL XIX

Rafael Gil Salinas
Universitat de València

El 16 de noviembre de 1700 Luis XIV rey de Francia recibió en Versalles en presencia de los miembros de la familia real francesa al embajador de España, el marqués de Castelldosríus. A continuación se dirigió el Rey Sol a su nieto, hasta entonces duque de Anjou y dijo: «El rey de España ha dado una corona a Vuestra Majestad. Los nobles os aclaman, el pueblo anhela veros, y yo consiento en ello. Vais a reinar, señor, en la monarquía más vasta del mundo, y a dictar leyes a un pueblo esforzado y generoso, célebre en todos los tiempos por su honor y lealtad. Os encargo que lo améis y merezcáis su amor y confianza por la dulzura de vuestro gobierno». Y el rey continuó dirigiéndose a los dignatarios de su corte: «Señores, he aquí al rey de España. Por su nacimiento le correspondía esta corona. El difunto monarca, en su testamento, lo señala como heredero de ella. Espéralo, impaciente, la nación española, que ha pedido con anhelo y con insistencia que reine y conduzca sus destinos. Es una orden del Cielo y yo la cumplo con placer». Y dirigiéndose a su nieto prosiguió: «Sed buen español. Este es vuestro primordial deber. Pero acordaos también de que habéis nacido francés para laborar por la unión de ambas naciones. Este es el medio más eficaz para hacerlas dichosas y así también para que podáis conservar la paz de Europa»[1]. En ese momento parece ser que el marqués de Castelldosríus pronunció la célebre frase, también atribuida a Luis XIV: «¡Qué dicha! ¡Ya no hay Pirineos! ¡Se han hundido en la tierra, y no formamos más que una nación!».

Como veremos, y como es sabido, esta ecuación estaba sentenciada desde un principio al fracaso. La llegada a España a principios del siglo xviii del duque de Anjou, –quien no conocía la lengua española–, y los anhelos de su abuelo de que trabajara por la unidad de España y Francia, como una única

---

1 Sampedro Escolar, J. L., «Felipe V de España», *El Semanal*, 5 de marzo de 2000, p. 56.

nación, sin que entre ambos pueblos existiera nada que los separara, ni accidentes geográficos, ni diferencia alguna, estuvieron teñidos de nubes borrascosas que, ni la orden celestial que la había inspirado, iba a poder remediar las fuertes tormentas que se avecinarían.

Las Bellas Artes, en un escenario político confuso, no habrían de encontrar el mejor clima para su progreso. Sin embargo, eso no las privó de continuar estimulando las distintas formas de creación y formular soluciones teóricas sobre los procedimientos que se debían seguir para alcanzar óptimas pinturas.

En 1723 Acisclo Antonio Palomino publicó su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, un tratado sobre la práctica de la pintura. En él, entre otras consideraciones, dictaba las instrucciones que se debían seguir para ejecutar buenos retratos. De esta manera, el proceso del retrato pasaba por realizar primero un bosquejo, asegurando de este modo los contornos y la simetría del conjunto. Recomendaba a continuación dejarlo secar muy bien, untándolo con barniz de aguarrás y aceite de nueces, bañando las zonas oscuras del pelo con tinta negra de hueso, carmín y ancorca (ocre), para después pasar a la elaboración con color. El retrato debía gozar de buena luz, tratando de evitar las sombras. Y el artista debía buscar el parecido con la persona efigiada, prescindiendo de introducir elemento de adulación del personaje. La perfección se encontraba en hallar el mayor parecido con la persona y esto, en opinión de Palomino, se encontraba en el contorno y en la «mancha general de claro y oscuro». Además, proponía buscar el mejor momento para su realización: aquel en el que el retratado estaba de mejor semblante y color, evitando «las injurias de la edad», especialmente en el caso de los soberanos[2].

Las recomendaciones de Palomino fueron seguidas principalmente por los pintores españoles. Pero estos, como veremos, no habrían de ser los responsables de la pintura áulica al menos durante los tres primeros tercios del siglo XVIII.

1. Felipe V

El rey español Carlos II de Austria (o Habsburgo), murió sin descendencia el 1 de noviembre de 1700 a los 38 años de edad. Hizo testamento a favor de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia y de su hermana la infanta María Teresa de Austria.

2 Palomino, A. A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1723, tomo II, libro VI, pp. 104-106.

La aceptación de su herencia por parte de Felipe V fue comunicada oficialmente a la Corte de Madrid y proclamado rey de España el 24 de noviembre de 1700, entronizándose la dinastía de Borbón. Su reinado, con el que se inicia la presencia de la monarquía borbónica en territorio español, es uno de los más largos de la historia de España. Casi durante cuarenta y seis años Felipe V reinó en España. Este periodo tan solo se vio interrumpido por el interregno que supuso el efímero paso de su hijo Luis I por el trono hispano. Felipe V abdicó la Corona de España y sus otras soberanías en 1724 en su hijo Luis, fruto de su matrimonio con su primera esposa María Luisa Gabriela de Saboya, muy querido por el pueblo español por ser el primer heredero de la Corona nacido en Madrid desde el alumbramiento de Carlos II. Pero su prematura muerte apenas siete meses después de su proclamación, llevaron a Felipe V a volver a ocupar el trono durante las dos décadas siguientes. Casado en segundas nupcias con Isabel de Farnesio, a su muerte le sucedió su hijo Fernando VI quien reinó desde 1746 a 1759. Posteriormente, sería Carlos III quien se haría cargo del gobierno del reino de España, hasta que en 1788 heredó la corona Carlos IV.

Ya se ha apuntado en diferentes ocasiones que durante el primer siglo de presencia de la dinastía Borbón en España, el arte podría compararse con un caleidoscopio configurado por artistas de diferentes nacionalidades que se instalaron en España al amparo de los designios de la Corte[3]. Estos artistas procedían fundamentalmente de Francia y de Italia. Durante el reinado de Felipe V, este monarca invitó a formar parte de la nómina de artistas de su Corte a aquellos que entonces se encontraban trabajando en Versalles: Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau o François Boucher entre otros, pero, ninguno de ellos aceptó el ofrecimiento. No estuvieron dispuestos a reemplazar su cómoda posición en la Corte francesa, por la desconocida España. Por ello, delegaron en sus discípulos la posibilidad de consagrarse en territorio español[4]. Así fue como paulatinamente fueron llegando a la Corte española artistas como Michel Ange Houasse, Jean Ranc, Hyacinthe Rigaud o Louis-Michel Van Loo. Su pintura distaba extraordinariamente de las habilidades demostradas hasta entonces por los artistas locales. O, dicho en otros términos, su pintura,

---

3 Bottineau, Y., *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V: 1700-1746*, Bordeaux, Féret, 1962.

4 Blunt, A., *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 411-416 y 451-452, núms. 101-111.

del gusto de la monarquía, no alcanzó ningún reconocimiento entre los pintores españoles que comenzaron a percibir cómo la monarquía borbónica los marginaba entre su nómina de pintores de cámara[5].

Veamos tres ejemplos que aclaren esta cuestión.

El palacio de Versalles conserva un *Retrato de Felipe V* realizado por Rigaud en París en 1701. Se trata del primer retrato oficial del monarca, cuando apenas contaba con dieciséis años de edad y, por ello, lo construyó con elementos iconográficos españoles. Vistió el monarca a la española, con traje negro de golilla, con las condecoraciones del Toisón y el Saint-Esprit y, con espada, trono y bajo la mano diestra y sobre un almohadón, la corona, claro símbolo de su autoridad. El traje negro estaba totalmente en desuso en aquel momento y además se identificaba con la moda impuesta por los Habsburgo desde Felipe II, así que debe entenderse como una auténtica concesión a las costumbres hispanas. De esta forma, Felipe V se presentaba ante sus súbditos como un monarca españolizado. El trono o sillón y la corona o un casco encima de la mesa fueron habituales en la iconografía política y fueron introducidos en los retratos de los reyes españoles por Tiziano, Velázquez o Carreño, entre otros. La espada hace referencia al poder militar de la monarquía hispánica, siendo este uno de los atributos fundamentales y, el toisón de oro alude a la orden de caballería de la cual los Habsburgo fueron siempre miembros destacados.

Rigaud se esforzó por mezclar en el retrato elementos de la tradición retratística española, como terminamos de ver, con una escenografía, luminosidad y sentido decorativo muy del gusto de la Corte francesa. Es decir, hizo convivir en el retrato una ajustada iconografía españolizada, con sus habilidades técnicas propias del gusto francés. El artista dotó a la figura de majestuosidad y grandilocuencia. Construyó el retrato sobre un escenario teatral de arquitectura fingida y amplios cortinajes, ropajes suntuosos y lujosas telas, y representó al rey con elegante pose, peluca larga que descansaba sobre sus hombros, noble gesto y soberbia expresión, todos ellos elementos ligados a la moda francesa. Además, el artista se esforzó por contrastar el fondo oscuro con tres puntos de luz significativos a nivel formal e iconográfico: la espada, el rostro y la mano sobre la corona[6].

---

5 Luna, J. J., «Pintores extranjeros en España», catálogo *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo xviii*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid / Patrimonio Nacional, 1987, pp. 241-254.

6 Luna, J. J., «Hyacinthe Rigaud et l'Espagne», *Gazette des Beaux-Arts*, xci, mayo-junio 1978, pp. 53-59.



Fig. 1. Hyacinthe Rigaud, Felipe V, rey de España, *1701, Museo del Prado, Madrid. © Madrid, Museo Nacional del Prado.*

El Museo del Prado conserva un *Retrato de Felipe V* [fig. 1], pintado en la misma fecha y con postura similar[7]. El retrato del nuevo rey de España fue encargado por su abuelo Luis XIV y, en correlación con ese gesto, el nuevo rey español, a su vez, encargó otro retrato de su abuelo al mismo artista que se conserva en el Musée du Louvre[8]. Los dos retratos fueron ejecutados con la intención expresa de enviarlos a la Corte madrileña, como imagen paradigmática de la dinastía Borbón. Los dos retratos están relacionados entre sí. Ambas piezas guardan parecidos razonables tanto formales, como compositivos o técnicos. En el retrato de Felipe V, la capa negra del rey se revuelve desproporcionada en clara imitación del armiño que viste Luis XIV en el otro retrato. Rigaud cambió en el *Retrato de Felipe V* el interior, por un fondo neutro, y el armiño y las flores de lis, por el traje negro con golilla, prevaleciendo con estos signos la majestuosidad de un rey absoluto. La calidad de los cuadros hizo que Luis XIV decidiera finalmente conservarlos en Francia y nunca llegaron a salir

7 Museo del Prado. *Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1985, núm. 2.337, p. 560.
8 Cirlot, L. (dir.), *Museo del Louvre I*, iii, Madrid, Espasa, 2007, p. 87.

de Versalles, aunque se hicieron copias de ambos que hoy se localizan en el Palacio Real de Madrid. No obstante, es sintomático, que el retrato del rey de Francia sea de superior tamaño al del rey Felipe V, marcando así la jerarquía o la descendencia de la joven monarquía española respecto de los Borbones de Francia.

En 1717 Michel-Ange Houasse pintó el retrato de *Luis I* [9]. El hijo de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya contaba con 10 años cuando fue pintado este retrato. Siete años después moriría de viruela, tras reinar durante tan solo seis meses. Viste hábito de novicio blanco y gris plata de la Orden del Saint-Esprit. Su cabeza está cubierta por una larga peluca, siguiendo la moda francesa que trajo a España la nueva dinastía borbónica. Aparece representado de pie, como príncipe de Asturias, con gran corbata de encaje y sombrero en la mano derecha[10]. Una obra que remite claramente a una iconografía y a una técnica pulida más propia de Francia que del gusto propiamente español.

Así mismo, Van Loo pintó en 1743 el retrato de *La familia de Felipe V*, donde recoge al grupo escuchando música en un salón abierto a un jardín[11]. En esta obra, se evidencia la política matrimonial de Felipe V y su segunda esposa, Isabel de Farnesio, a través de la cual consiguió situar a varios de sus hijos en diferentes cortes europeas: Portugal, Francia, Cerdeña, Nápoles, Parma y el Imperio Germánico. De izquierda a derecha aparecen: María Ana Victoria (luego reina de Portugal, que estuvo anteriormente prometida a Luis XV de Francia), Bárbara de Braganza (esposa de Fernando VI, entonces princesa de Asturias y luego reina de España), el príncipe Fernando (luego Fernando VI), Felipe V (que contaba con 60 años en el momento en que se pintó este lienzo), el Infante-Cardenal don Luis (conde de Chinchón), la reina Isabel de Farnesio, el infante don Felipe (duque soberano de Parma), Luisa Isabel de Francia (duquesa de Parma), María Teresa (hija de Felipe V y esposa de Luis, delfín de Francia), María Antonia Fernanda (hermana de María Teresa y esposa de Víctor Amadeo III de Cerdeña), María Amalia de Sajonia (reina de Nápoles y de España, posteriormente, esposa de Carlos III), el infante don Carlos (rey de Nápoles, quien a la muerte de su hermano Fernando VI pasó a ser rey de España como Carlos III). En el suelo juegan María Luisa de Parma (hija de Felipe de

9 Luna, J. J., «Miguel Ángel Houasse retratista», actas del congreso *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid-Aranjuez, Comunidad de Madrid, 1989, pp. 391-400.
10 Museo del Prado. *Catálogo…, op cit.*, núm. 2.387, p. 334.
11 *Ibidem,* núm. 2.283, pp. 371-372.

Parma, que casó con José II de Alemania, rey de Romanos) y María Isabel (hija de Carlos III quien fallecería poco después de ser pintado este retrato)[12].

En el siglo xviii, *La familia de Felipe V* de Van Loo fue el paradigma de retrato real. La pompa de una arquitectura majestuosa, las ricas colgaduras, las actitudes retóricas y las fisonomías levemente idealizadas para aproximarlas a un ideal de raza y belleza, son atributos legítimos que realzan este tipo de manifestación. El esplendor de la indumentaria, lejos de ser un signo de ostentación de riqueza y lujo, buscaba transmitir la función social de los retratados como igualmente lo hacían los uniformes militares.

El *Retrato de Felipe V* de Rigaud, el de *Luis I* de Houasse y el de *La Familia de Felipe V* de Van Loo, evidencian un tono pictórico bastante alejado de la tendencia que se había ido imponiendo en España. El retrato de aparato todavía no se había introducido en la tradición pictórica de nuestro país de acuerdo con las directrices francesas o italianas y, al menos hasta el último tercio del siglo xviii, no se puede hablar de un retrato de aparato de estas características. El estilo francés que muestran estas tres obras estaba bastante distante del estilo español. Como se ha podido comprobar se inspiraban en modelos compositivos barrocos, resueltos con fórmulas propias del siglo anterior y no coincidían, por tanto, con el gusto que se había venido expresando en España en los últimos decenios.

ii. Fernando VI

Bajo el reinado de Fernando VI el sentimiento de abandono entre los artistas españoles se fue incrementando cuando pudieron comprobar cómo el monarca sustituía a los artistas franceses por arquitectos y pintores italianos. De nuevo este rey olvidó al elenco de artistas españoles que aspiraban a trabajar en la Corte. Desde principios de siglo se contó con artistas como Andrea Procaccini o arquitectos como Juvara y Sacchetti para construir el nuevo Palacio Real que habría de reemplazar al Alcázar destruido por un incendio en la Nochevieja de 1734. Pero sería con Fernando VI cuando la escuela italiana alcanzó una mayor presencia en el reino de España. De hecho, por ejemplo, por recomendación del conocido cantante de ópera Farinelli, se instaló en España el pintor Jacopo Amigoni, a quien sucedería tras su muerte cinco años después, el afamado pintor Corrado Giaquinto.

---

12 Luna, J. J., «La familia de Felipe V», catálogo *El arte europeo en la corte de España durante el siglo xviii*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 156-156.

Al morir Fernando VI sin descendencia en 1759, ocupó el trono su hermano Carlos III (1716-1788), por lo que tuvo que renunciar a su vez al reino de las Dos Sicilias donde había gobernado desde 1734.

III. Carlos III

Con la subida al trono en 1759 de Carlos III, hijo de Isabel de Farnesio y de Felipe V, la presencia de artistas italianos en territorio español se vio reforzada fuertemente. Entre otros destacaron Anton Rafael Mengs y Giambatista Tiepolo. Y, tras la muerte de Mengs en 1779, ya no se volvió a invitar a ningún artista foráneo. Pero ya para entonces se había generado un creciente resentimiento entre los artistas españoles hacia la política artística que los borbones habían ejercido en territorio español, sentimiento que coincidía con una expresión popular más amplia de rechazo hacia la notable presencia de influyentes personalidades extranjeras en la vida política del país. En este sentido, cabe recordar, que Carlos III nombró desde su subida al poder en 1759 para los cargos más importantes de la Corte española a dos italianos: el napolitano marqués de Squillace (conocido en España como Esquilache) a quien encargó la Secretaría de Estado de Guerra y Finanzas, y al marqués de Grimaldi, a quien atribuyó las competencias como Secretario de Estado de Asuntos Exteriores. En 1776, es decir diecisiete años después de haber alcanzado la corona de España, Carlos III nombró, por primera vez como ministro, al español conde de Floridablanca, quien reemplazó a Grimaldi como primer Secretario de Estado para Asuntos Exteriores.

La vida española, pues, habría de discurrir durante la segunda mitad del siglo XVIII marcada por un doble sentimiento. Por una parte por el rechazo hacia todo lo que procedía de fuera del país, y por otra, por el afrancesamiento de algunos sectores de la sociedad española que se identificaban con las modas, hábitos y costumbres del país vecino. Esta dicotomía centró los reinados de Carlos III y de Carlos IV quienes se vieron obligados a dirigir la política artística hacia una nacionalización de las bellas artes. No obstante, los artistas españoles que ingresaron en la nómina de pintores áulicos, debieron contar con el conocimiento de las expresiones artísticas contemporáneas francesas e italianas a través de las obras maestras existentes en las colecciones reales. Parece que el único que reunió estas características, inicialmente, fue Francisco de Goya. De hecho, cuando pintó la serie de cartones para tapices en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, por encargo de los borbones, el artista se

apoyó en algunas tradiciones de la pintura de género del norte de Europa que se encontraban entre las obras de la colección real (por ejemplo: Michel-Ange Houasse (1680-1730), *Niños jugando*, Palacio Real, o Jacopo Amigoni o Amiconi (1680-1752), *Santa Faz*, Museo del Prado), en estampas y en libros de emblemas. Pero, no nos adelantemos y vayamos por partes.

Durante la infancia de Carlos III fue retratado por los artistas que se encontraban trabajando para la Corte. Entre otros, Jean Ranc (1674-1735) pintó a *Carlos III, niño* de pie, con casaca azul y medias encarnadas, figurándolo en el interior de un gabinete, en un cuarto de estudio clasificando unas flores. La obra resulta menos fastuosa y preciosista que la de su maestro Rigaud[13]. Pero guarda una clara relación con la corriente francesa imperante en España. La influencia del estilo francés se deja transparentar claramente en el concepto de la pintura, de factura muy pulida y de estilo idealizado[14].

Con posterioridad a este retrato, otro artista, el italiano Antón Rafael Mengs (1728-1779)[15], probablemente cuando llegó a España en 1761 realizó otro retrato del monarca: aquí se representa a *Carlos III* [fig. 2] de tres cuartos, de pie, armado, portando la bengala en la mano derecha y sobre el pecho las insignias del Toisón, Saint-Esprit y San Jenaro. Esta obra, concebida como retrato oficial, constituye en sí misma un modelo de retrato a partir del cual se generarán en España abundantes copias de la tipología de retrato áulico. El modelo, como se puede apreciar, responde a una estética barroquizante con algunos signos de modernidad. Por un lado, Mengs utilizó el recurso de cerrar composición a través del cortinaje que aparece en el ángulo superior izquierdo muy acorde con soluciones similares empleadas por los grandes maestros del siglo XVII y, por otro, empleó como fondo una pilastra como símbolo de la fortaleza que toda institución monárquica anhela[16].

Pero Carlos III fue un gobernante ilustrado que desde su regreso de Nápoles y tras la prematura muerte de su esposa María Amalia, decidió no volverse a casar nunca y llevar una vida asceta. Su vida diaria estaba representada por cuatro actividades que repetía de forma inalterable: la oración, la política, las comidas y la caza. En esta última actividad solía emplearse en dos ocasiones

---

13 Luna, J. J., «Jean Ranc, ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos», *Archivo Español de Arte*, CCXII, 1980, pp. 440-465.

14 Museo del Prado. *Catálogo…*, *op.cit.*, núm. 2.334, p. 535.

15 Sobre este artista, véase: *Antonio Rafael Mengs (1728-1779)*, Madrid, Museo del Prado, 1980 y Roettgen, S., *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, Múnich, Hirmer, 1999.

16 Museo del Prado. *Catálogo…, op.cit.,* núm. 2.200, pp. 417-418.



Fig. 2. Antón Rafael Mengs, Carlos III, *Museo del Prado, Madrid. © Madrid, Museo Nacional del Prado.*

cada día. Y todas ellas constituían las únicas preocupaciones del monarca. De ahí que no sea extraño que Francisco de Goya representase a *Carlos III, cazador*[17]. Aparentemente este lienzo puede sugerir al espectador contemporáneo la impresión de una crítica rotunda hacia la figura del monarca. Sin embargo, Goya lo representa hacia 1787, poco antes de su muerte el 14 de diciembre 1788, como cazador, con el fusil sujetado por una mano, y con su fiel perro a sus pies. Luce las bandas de la orden de Carlos III, de San Jenaro y Saint-Esprit, así como el Toisón de Oro. Lo sitúa en los alrededores de El Escorial o entre el palacio de El Pardo y la sierra madrileña. Aparece acompañado de su perro, que duerme plácidamente a sus pies, figurando en su collar la inscripción: «REY Nº S.OR» en clara alusión a la fidelidad que también este animal profesa al rey. Una referencia iconográfica actualizada y moderna de la figura de este animal. La actitud del monarca, de pie y con las piernas separadas, ya había sido puesta en práctica por Diego de Velázquez hacia 1633 en la representación del bufón *Pablo de Valladolid*. Además, sigue la tipología de los

---

17 *Ibidem*, núm. 737, p. 271.

retratos de Diego Velázquez del rey *Felipe IV, cazador*, de su hermano *el infante don Fernando*, y de su hijo *el príncipe Baltasar Carlos*, que se conservan en el Museo del Prado y que Goya había copiado al aguafuerte en 1778. El tono de su piel es propio de una persona que pasa mucho tiempo al aire libre y la indumentaria que viste es acorde con la dignidad del personaje. Por ello nada debe extrañarnos sus rasgos al contemplar este lienzo. Quizás la fidelidad de la fisonomía del personaje no fuera la tónica habitual del retrato áulico que tendía a idealizar a los retratados. Pero indudablemente el retrato debió ser del agrado del monarca. De ella se realizaron varios ejemplares: uno para la Duquesa de Arco, otro para el Banco Exterior de Madrid, otro para el Ayuntamiento de Madrid y otro para la colección de Lord Margadade en Inglaterra. Además, esta no fue la única obra que el monarca encargó al pintor aragonés. Y tampoco los príncipes de Asturias, el infante Carlos y María Luisa, debieron ver con desagrado la pintura de Goya, pues a ellos se debe la definitiva orientación de la política artística del último cuarto del siglo xviii en España hacia la valorización de la pintura de los artistas locales en general y, en particular, su apuesta se concretó en el pintor Francisco de Goya.

iv. Carlos IV

A la muerte de Carlos III en 1788, heredó la corona su hijo Carlos IV, casado con María Luisa de Parma, que reinó en España hasta 1808. En 1765 María Luisa de Parma llegó con catorce años a España para casarse con Carlos, príncipe de Asturias. Y pronto descubrió la escasez de diversiones con que contaba la Corte. No obstante no tardó en organizar sesiones de música e imprimir un tono más culto a la sobria y gris Corte española. En reiteradas ocasiones se ha acusado a María Luisa de ejercer un fuerte dominio sobre su poco voluntarioso marido. Aunque este argumento nunca ha quedado completamente justificado, escaso favor le conceden los retratos realizados del monarca en los que se muestra con expresión simple y llana, más inclinado a las actividades lúdicas que al desarrollo de su labor profesional. Goya lo pintó en 1799: en él aparece *Carlos IV, cazador*[18]. Lo representa de cuerpo entero,

---

[18] Gassier, P., *Goya*, Ginebra, 1955, núm. 364; Gassier, P. y Wilson-Bareau, J., *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Friburgo, 1970 (Barcelona, 1974), núm. 774; Gudiol, J., *Goya*, Nueva York, 1941 (*Goya*, Madrid, 1970 y *Goya*, Madrid, 1975), núm. 418; Salas, X. de, *Goya*, Nueva York, 1981, núm. 344.

con un fusil en la mano y un perro a sus pies. El espacio, como en la mayoría de los retratos de Goya, apenas tiene consideración, constituye un mero apunte para ubicar al personaje. Aparece vestido con casaca, la banda de la orden de Carlos III y condecorado. Muchas veces se ha interpretado este retrato en clave de mordaz crítica por parte de Goya hacia la inteligencia del monarca. Lo cierto es que se ha difundido la imagen de Carlos IV como un rey poco ilustrado. Sin embargo, este pensamiento entra en contradicción con lo que se desprende del inventario de su biblioteca y de su colección particular como príncipe de Asturias. Hoy sabemos que más de la mitad de su biblioteca estaba formada por libros de arte, y el resto estaba compuesto por obras de historia y de historia militar. No era, por tanto, una persona sin inquietudes culturales, ni desprovisto de intereses cultos.

Ese mismo año de 1799 Goya pintó el retrato de *La reina María Luisa*[19]. En 1770, cuando llevaba tan solo cinco años de casada con Carlos, príncipe de Asturias, con 19 años, en su responsabilidad de proporcionar un heredero al trono de España, había sufrido tres abortos. A los 37 había dado a luz a diez niños, incluyendo un par de gemelos. Los sucesivos nacimientos, enfermedades y secuelas de una enfermedad hereditaria habían conferido una palidez amarillenta a su piel y la caída de dientes. Quizás estas circunstancias determinaron que a la reina le agradara que la representasen con los brazos al descubierto que, a su juicio, era la parte más bella de su cuerpo. Goya la pintó con mantilla y traje negro de encaje y lazo rosa, de maja, en sustitución de la moda francesa con la que había aparecido retratada en obras precedentes. Esta indumentaria no debió ser elegida al azar. Como ya se ha señalado, desde mediados del siglo XVIII las clases populares madrileñas quedaron divididas entre los partidarios de las modas y costumbres francesas y aquellos otros que se inclinaron por la defensa a ultranza de los valores propiamente nacionales. Los primeros, fueron conocidos como *petimetres*, mientras que a los segundos se les reconocía como *majo*s, *manolos* (por un famoso sainete de 1769 de Ramón de la Cruz), *chulapos* o *chisperos*. Con este segundo apelativo también se conoció la afición casticista de la aristocracia por el vestuario y costumbres como la música, el baile o la tauromaquia, propias de los majos. En unos momentos en los que el pueblo español había comenzado a mostrar explícitamente a través de manifestaciones públicas su descontento con el afrancesamiento que había alcanzado la vida pública de la Corte, parecía más que

19 Museo del Prado. *Catálogo…*, *op. cit.*, núm. 728, p. 268.

oportuno la representación de la reina con aquellos valores de una indumentaria que la situaban junto a la moda que popularizaba la clase urbana de los majos. Ahora, pues, la indumentaria se convirtió en un nuevo símbolo de lo contemporáneo. Un símbolo de la dignidad de lo español frente a las influencias foráneas. Una forma clara de sintonizar con la clase popular española.

Al año siguiente, en 1800, Francisco de Goya recibió el encargo de realizar un retrato de la familia real[20]. Para ello Goya realizó diez borradores de los miembros de la familia: la hermana y el hermano del rey, *La infanta María Josefa* y *El infante Antonio Pascual*, *El infante Carlos María Isidro* (vestido de rojo), *Francisco de Paula* (también de rojo), o *Luis de Borbón, príncipe de Parma*, entre otros. En *La familia de Carlos IV* aparecen de izquierda a derecha: don Carlos María Isidro, vestido de rojo (hijo de los monarcas); Goya pintando; el Príncipe de Asturias (después Fernando VII), de azul; doña María Josefa, de blanco (hermana del rey); la futura Princesa de Asturias, de blanco y amarillo, con el rostro vuelto, por ignorarse cuál sería (Fernando VII contrajo matrimonio con doña María Antonia, hija de Fernando I de las Dos Sicilias, nacida en Nápoles, matrimonio celebrado en octubre de 1802, y en la fecha en que se realizó el cuadro se desconocía la identidad de la futura esposa del príncipe de Asturias); doña María Isabel, de blanco y verde (hija de los monarcas que casó con Francisco I de las Dos Sicilias en 1802); la Reina María Luisa, de blanco y amarillo; don Francisco de Paula, de rojo (hijo de los monarcas); el Rey Carlos IV, de castaño; don Antonio Pascual, de azul (hermano del rey); doña Carlota Joaquina (¿) (hija de los monarcas); don Luis, Príncipe de Parma, de anaranjado, y su mujer doña María Luisa de blanco y oro (hija de los monarcas), con su hijo Carlos Luis en brazos.

La composición de esta obra resalta la sucesión del trono de España destacando el triunvirato formado por María Luisa, Carlos IV y Fernando VII que aparecen retratados ligeramente por delante del resto del grupo. En segundo lugar se relacionan en esta composición anti-perspectiva a los hijos de los monarcas, de acuerdo con la naturaleza familiar del grupo. No obstante no hay una jerarquía entre los personajes pintados. Es un retrato de familia, de grupo, con múltiples focos de atención entre los que destaca el eje formado por quienes decidirían sobre la historia de España en las tres décadas siguientes. Todas las damas ostentan la banda de la orden de María Luisa fundada en 1792 y todos los varones la de Carlos III. Además, Carlos IV, el futuro Fernando VII y Luis de Parma llevan al cuello la Orden del Toisón de oro.

---

20 *Ibidem*, núm. 726, pp. 266-267.

En los retratos de la familia real anteriores a *La familia de Carlos IV* [fig. 3] de Goya, la realeza se exhibe ante sus fieles súbditos en su aspecto humano y divino «por la gracia de Dios». Nos referimos a lo que Fred Licht ha calificado como retrato tipo «epifanía», en el que se muestra a la familia real como un acontecimiento religioso, como una revelación o una aparición. La realeza se muestra ante sus súbditos «por la gracia de Dios»[21].

De hecho, hasta el advenimiento de los Borbones el retrato de grupo se había circunscrito en España a pinturas religiosas como *El entierro del Conde de Orgaz* (iglesia de Santo Tomé, Toledo) de El Greco. El único retrato de grupo de una familia real viva fue *Las meninas*, que originalmente se inventarió como *La familia*. Es el único antepasado formal y espiritual de la obra de Goya. El tipo «epifanía» de retrato de familia real seguía siendo canónico en España cuando ya había pasado una década de la decapitación de Luis XVI. En el resto de Europa la realeza se iba vistiendo de las virtudes domésticas de la clase media en alza.

Se trata de un retrato con mayor domesticidad de la que se observa en los retratos de familias reales a lo largo del siglo xviii. Se presentan como una monarquía moderna, compartiendo espacio con el pintor, con indumentaria a la última moda, en un momento en el que las monarquías europeas habían comenzado a ver peligrar su potestad. Se rompe por completo con la concepción del retrato de Corte barroco y se instala definitivamente una concepción nueva, moderna.

Pero para observar con toda su extensión el significado último de esta obra y no distorsionar con Goya las coordenadas reales de la pintura española de este momento, debe compararse con otro lienzo de la familia real pintado dos años después, en 1802, por el pintor valenciano Vicente López y Portaña (1772-1850).

Para ello tendremos que situarnos en octubre de 1802 cuando tuvo lugar en Nápoles la celebración de las bodas del príncipe de Asturias, Fernando (VII), con María Antonia, princesa de Nápoles, y de su hermana, la infanta española María Isabel, con el príncipe Francisco Jenaro, hijo de los reyes de las Dos Sicilias. Como era habitual en este tipo de acontecimiento, se desplazó a la ciudad italiana un nutrido grupo de miembros de la Corte. A su regreso, las ciudades por las que desfilaba el cortejo real honraron a los monarcas engalanando la ciudad y realizando actos festivos como castillos de fuegos artifi-

21 Fred Licht, «Familia de Carlos IV, La», en <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/familia-de-carlos-iv-la-goya/> (consultada el 12/09/2013).



Fig. 3. Francisco de Goya, La Familia de Carlos IV, *Museo del Prado, Madrid. © Madrid, Museo Nacional del Prado.*

ciales, conciertos de música, corridas de toros, luminarias como la de *La Lonja de los Canónigos*, etcétera, para celebrar el feliz acontecimiento.

Valencia se convirtió en una ciudad de tránsito y permanencia de los monarcas en sus viajes desde Francia e Italia en dirección a Madrid[22]. Era aprovechada esta ciudad por su situación geográfica para realizar un alto a mitad del camino. Durante dieciocho días la familia real permaneció en Valencia, concretamente, del 25 de noviembre al 13 de diciembre. Como se hizo público por medio de un bando el recorrido de la carrera del cortejo, los vecinos pudieron asear y engalanar sus fachadas. El Ayuntamiento de la ciudad envió una comisión en representación del mismo a la entrada de la región, específicamente a Vinaroz, para darles la bienvenida y acompañarles. Todo debía salir a la perfección. Por ello, se notificó a los pueblos por donde debía transcurrir el cortejo que tuvieran dispuestos toda clase de alimentos por si acaso sus majestades decidían estacionarse allí. Además, se estableció la indumentaria con que debían presentarse a sus majestades y altezas los representantes de la

---

22 Ferrer Martí, S., *Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político patrióticas en la ciudad de Valencia*, Tesis de Licenciatura inédita, Universitat de València, Valencia, 1993, p. 16.

ciudad. En este caso concreto, atendiendo a que la Corte estaba de luto por la muerte del hermano de la reina, el príncipe de Parma, se acordó que se presentara la ciudad a los actos de la estancia de sus majestades con «vestidos de paño de luto aliviado». El grupo que integraba el cortejo debía ser muy numeroso. Y a pesar de que se carecen de datos oficiales sobre el número exacto de personas que acompañaban a la familia real, un hecho puede servirnos de orientación: se requirieron más de mil quinientos pesebres para alimentar a los animales que tiraban de las carrozas y carros del cortejo.

Toda la iconografía alegórica que desplegó la ciudad para honrar a los monarcas y a los príncipes giró en torno al feliz acontecimiento celebrado en Nápoles. Por ello, no es extraño que en los carros que desfilaron a instancias de los distintos gremios de la ciudad se ornamentaran con elementos referidos a los deseos de felicidad para los dos nuevos matrimonios. Júpiter representaba a Carlos IV, Juno a la reina, por su bondad, Psiquis e Himeneo el amor de los príncipes de Asturias y la Sirena Parténope, símbolo de la ciudad de Nápoles, patria de la princesa María Antonia.

El cabildo de la ciudad levantó en la plaza de Santo Domingo una pirámide u obelisco alegórico de la visita real. Se trataba de un conjunto elevado sobre tres gradas, con pedestal mixtilíneo sobre el que descansaban bajorrelieves, el escudo de la ciudad custodiado por dos figuras alegóricas (una de ellas representando a la Abundancia), fuste estriado y unos leones sobre los que se encuentra un tambor ornado de bajorrelieves, sobre el que se alza un medallón circular con las efigies reales[23]. Un programa alegórico de clara inspiración dieciochesca[24].

Para perpetuar la memoria de dicho acontecimiento, el Ayuntamiento de Valencia ordenó acuñar una *medalla conmemorativa* [fig. 4]: en el anverso aparece representada Valencia, a través de una matrona arrodillada con el corazón en la mano, presentándolo a los monarcas como una prueba de su amor y fidelidad. A su lado se pueden observar las dos L de su escudo, que Pedro III el Ceremonioso ofreció a la ciudad de Valencia por ser «doblemente leal». La leyenda latina del contorno dice: «Valentia. Regibus. Amorem. Oblato.

---

[23] La Biblioteca Nacional (núm. 4.138), conserva un dibujo preparado a lápiz y tinta china sobre papel agarbanzado, firmado por Vicente López, del *Proyecto de Obelisco dedicado a Carlos IV y María Luisa*, fechado en 1802.

[24] La descripción del mismo procede de Barcia, A. M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, 1906, p. 411.



Fig. 4. Vicente López, Medalla conmemorativa de la visita de Carlos IV y la familia real a Valencia en 1802. *Plata. Firmada Vilar. Diámetro de 46 mm.*

Corde. Testatur»[25]. En el reverso de la medalla hay una cornucopia con seis flechas, que es el símbolo antiguo de Valencia de los Edetanos. A los lados de la cornucopia se ven las letras «S.C.» que significan «por deliberación del Ayuntamiento». La inscripción latina reza: «Regum. Principum. Prolis. Q. Regiae. Adventvi. VII. Kal. Decemb. An. M.DCCC.II»[26]. La medalla fue realizada por Vicente López y acuñada por el platero José Vilar.

También la Universidad de Valencia quiso honrar la presencia de los monarcas y la familia real en Valencia, por lo cual encargó a Vicente López un retrato de *Carlos IV y su familia homenajeados por la Universidad de Valencia* [fig. 5].

El rector de la Universidad valenciana, Francisco Blasco, encargó a López el cuadro para ser ofrecido como obsequio a Carlos IV en nombre de la institución. La obra fue concebida como el principal elemento del adorno efímero que cubría la fachada de la Universidad. Esta decoración muy sencilla de la arquitectura, como se recoge en un folleto explicativo publicado por la imprenta Monfort, consistió en un cuadro en el que se representaba la Universidad en forma de una noble matrona, presentando a SS. MM. las Ciencias acompañadas de Minerva, haciendo ver que aquellas que protegen en la tierra hacen que vengan del cielo la Paz, la Abundancia y la Victoria[27].

---

25 «Valencia manifiesta su amor a los reyes, ofreciéndoles el corazón».

26 «A la llegada de los Reyes, Príncipes y Real Familia en 25 de Noviembre de 1802».

27 Ninguno de los estudiosos de la obra de Vicente López había reparado en la relación del cuadro del artista valenciano con la decoración efímera presente en la fachada de la Universidad de Valencia con motivo de la visita real de 1802. La primera vez que se puso en relación fue por Ester Alba Pagán, *La Pintura y los pintores valencianos durante la guerra*



Fig. 5. Vicente López y Portaña, La Familia de Carlos IV y la Universidad de Valencia, *Museo del Prado, Madrid. © Madrid, Museo Nacional del Prado.*

En el lienzo la familia real, situada sobre un estrado, recibe el homenaje de la Universidad Literaria de Valencia, simbolizada en la figura de una joven matrona, presentando a las distintas Facultades, acompañada por la diosa Minerva que señala con la mano hacia la Paz, la Abundancia y la Victoria que sobrevuelan la composición. El grupo principal, construido a modo de gran retrato de familia, aparece distribuido a partir del eje de la composición que encarna la figura de la reina María Luisa que abraza al infante Francisco de Paula Antonio. A su lado, en pie, aparece retratado el rey Carlos IV representado con el Toisón y la cruz y la banda de la orden de Carlos III. A partir de este núcleo compositivo el resto de la familia fue distribuido por López en un estricto orden de jerarquía: detrás del rey se sitúa la figura del príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, junto a su recién esposa la infanta María Antonia de Borbón. Detrás, desde la izquierda, aparecen los rostros del infante Carlos

de Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833), tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2003, tomo 1, pp. 316-317.

María Isidro y su hermana María Luisa, reina de Etruria. Detrás de Carlos IV se aprecia a otros miembros de la familia real, el hermano del rey, Antonio Pascual de Borbón y Luis I de Parma, rey de Etruria y esposo de la infanta María Luisa.

Este gran retrato familiar se rodea de un claro mensaje alegórico: el homenaje que la familia real recibe de la Universidad. La matrona que encarna la figura de la Universidad presenta, de forma jerárquica, a las distintas Facultades. Con la mano derecha introduce a la Facultad de Teología, personificada en una joven que con su mano izquierda sujeta la «Biblia Sacra», tras ella van apareciendo el resto con sus respectivos atributos: la Facultad de Derecho con la espada de la Justicia, la Filosofía con la esfera celeste, la Facultad de Medicina encarnada en el viejo Esculapio con el áspid enrollado en un bastón y, tras él, otras personificaciones, quizás otras Facultades o bien la representación del discipulado. Estas figuras están acompañadas por la diosa Minerva, como diosa de la sabiduría, quien mirando al monarca señala hacia el estrado superior de la composición donde se hallan las personificaciones de la Abundancia, con el cuerno de la abundancia derramando flores, la Paz, representada por un genio alado con la rama de olivo y, la Victoria, personificada por una matrona con armadura.

A diferencia del retrato de la familia real pintado por Goya, López no pudo contar con los modelos originales para que posaran para el lienzo. Por ello debió buscar el parecido físico de los diferentes miembros de la familia real a través de los grabados que se distribuían por entonces. Las efigies de los monarcas proceden de la estampa grabada por Rafael Esteve para la *Guía de forasteros* de 1801 sobre pinturas de Juan Bauzil[28]. Para el resto de los miembros de la familia tomó como modelo los grabados realizados por Brunetti sobre dibujos de Antonio Carnicero con motivo de sus bodas en 1802[29]. Además, esta obra cuenta con notables diferencias con respecto a la pintura de Goya. Sigue en su aspecto formal con el tipo de retrato hierático de grupo que continua la tradición pictórica española de alegorías y figuras mitológicas, ricos drapeados y elementos de arquitectura clásica. López trató las figuras con benevolencia eterna y como promotores de los valores intelectuales de la edad de las luces.

---

28 Grabado de *Carlos IV y María Luisa*, pintado por Juan Bauzil y grabado por Rafael Esteve, 1802, Madrid, Calcografía Nacional, núm. 1342.

29 Véase *Colección de retratos de SS. Majestades príncipes e infantes de España dibujados por D. Antonio Carnicero, pintor de cámara, y grabados por D. Juan Brunetti*, Calcografía Nacional, Madrid.

Aunque, al mismo tiempo, los representó altamente idealizados. El grupo real de la izquierda contrasta con la representación de las figuras alegóricas, más sueltas de concepto y de pincel, que aparecen en la parte derecha de la composición.

El retrato de la familia real pintado por Vicente López dos años después del de Goya, contiene todos los ingredientes tradicionales. La familia ocupa un estrado que la sitúa por encima del suelo que pisan los plebeyos, el entorno arquitectónico es monumental, las actitudes son retóricas, los trajes se lucen con apostura, las fisonomías, aunque individualizadas, se idealizan de acuerdo con los patrones de belleza contemporáneos. Hay testigos alegóricos y celestiales, como hemos visto, como los que quedaron proscritos en la retratística francesa todo un siglo antes de la caída de la Bastilla.

Por esta obra, Vicente López fue nombrado pintor de Cámara de Carlos IV y, trece años después, primer pintor de Cámara con Fernando VII[30].

El artista, como se ha apuntado, se ve más liberado en la ejecución de los personajes mitológicos representados. No obstante, el tipo de pintura hacia el que apunta esta obra está inspirada en fórmulas del pasado, mientras que el lienzo de Goya cobra una orientación hacia el futuro.

Goya suprimió todos los elementos esenciales de la retratística regia. Hasta en la Francia republicana e igualitaria una insistencia tan despiadada en la verdad descriptiva habría sido impensable. Hasta Goya los pintores daban respuestas, Goya es el primer artista que plantea preguntas. ¿Cómo pudieron aceptar la familia real unas imágenes tan poco aduladoras? Los cánones europeos ceñían la verdad a los rigurosos límites del decoro. La retratística española es más intransigente: no dice más que la verdad. Como se recordará, Palomino insistía en que el artista debía buscar el parecido con la persona efigiada, prescindiendo de introducir elemento de adulación del personaje. De hecho, insistía en que la perfección se encontraba en hallar el mayor parecido con la persona. Esa debía ser la verdad. Pero, el deber de interpretar la verdad es obligación nuestra, no del pintor. Y, en cualquier caso, no se puede atribuir a Goya una intención caricaturesca en sus retratos. En el caso de la familia real, además, tenía sobrados motivos de agradecimiento. Además Goya se autorretrató al fondo de la composición con la misma escrupulosa veracidad. El único indicio de un posible descontento por parte de la familia real es el

---

30 Díez García, J. L., *Vicente López (1772-1850). Vida y obra*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 1999, tomo II, pp. 73-74.

hecho de que no fuera pintado después de su llegada a España el rostro de la princesa de Asturias, quizás porque los mecenas reales habían perdido el interés por el cuadro.

La segunda cuestión es: ¿cómo es posible que Goya estando detrás de sus modelos los retrate? Sobre esta cuestión se ha venido señalando la posibilidad de que el artista utilizara un espejo. Poner un espejo frente al modelo para que este pudiera juzgar la postura y la composición antes de iniciar la obra fue un recurso bastante extendido en los estudios artísticos. El propio Goya en el retrato del conde de Floridablanca, lo muestra comparando el boceto previo que el mismo le presenta, con su imagen en el espejo que tiene delante. Fue, por tanto este recurso bastante habitual en el procedimiento artístico, de manera que en él quedaría reflejada la familia real, y el pintor podría así de esta forma, entrar a formar parte legítima del retrato, como también figuró su admirado Velázquez en el cuadro de la familia real.

Y la tercera: ¿por qué Goya pinta un cuadro que replica literalmente otro cuadro anterior con el que es imposible no establecer la comparación? En este sentido, resulta ineludible la relación entre esta obra y el retrato de familia realizado por Velázquez. A diferencia de Velázquez, Goya sitúa a sus personajes en un espacio hermético, opresivo y mal iluminado. Reemplaza el espacio teatral velazqueño por un espacio plano definido tan solo por la presencia de sus modelos. Pero, a diferencia del artista sevillano, Goya pintó lo que los personajes veían en el espejo. No lo que el mismo pudo ver. Goya, a diferencia de Velázquez, no señala hacia el pasado ni hacia el futuro, muestra el presente.

v. José Napoleón I

Napoleón Bonaparte consiguió situar en el trono español a su hermano José Napoleón I, tras la abdicación en Bayona de Carlos IV, quien gobernaría los designios de España entre 1808 y 1812.

Con José I, como afirma Mesonero Romanos, se llevaron a cabo numerosas y profundas reformas que, a la vista de las circunstancias, no debieron ser bien comprendidas por la población española. Así, por decreto se suprimieron «(además de la Inquisición y el Consejo de Castilla, los derechos señoriales, las aduanas interiores y otros que ya lo habían sido por Napoleón en Chamartín) el Voto de Santiago, el Consejo de la Mesta, los fueros y juzgados privativos, las comunidades regulares de hombres en general, el tormento y la pena de muerte en la horca y el de baquetas en el ejército. [Se] mandaba además esta-

blecer una nueva y más lógica división territorial en treinta y ocho prefecturas o departamentos; se creaba la Guardia cívica […] se daba forma a los sistemas de Beneficencias y de Instrucción pública, declarándolos exentos en sus bienes de la desamortización; se creaba un colegio de niñas huérfanas, un conservatorio de artes y un taller de óptica. Se ampliaba el Jardín Botánico con la huerta de San Jerónimo; se mandaba crear en Madrid la Bolsa y el Tribunal de Comercio […]. Se disponía asimismo la creación de un Museo Nacional […]»[31]. Bien, pues todas estas y otras medidas dispuestas por José I no consiguieron que le llevase a ganar el aprecio y consideración de los súbditos españoles. La iconografía oficial que se creó en torno a la figura de este monarca lo representaba como un *héroe clásico*, casi como un filósofo de la antigüedad griega o romana, o como lo pinta François Gérard, tocado con el *manto imperial* de armiño, en tono majestuoso y ampuloso, con la corona sobre una butaca como símbolo de reafirmación de su poder[32]. Esta imagen contrasta con las estampas que hicieron circular por España.

La estampa había comenzado a convertirse en una forma de expresión rápida y directa de la que se sirvió el pueblo. Por ello utilizaron este medio para expresar a través de imágenes satíricas, irónicas y críticas su visión de la situación política del país. Esta fórmula se presentaba como una iniciativa moderna acorde con los nuevos tiempos. En este sentido se creó una amplia iconografía extraoficial que difundía una imagen crítica y satírica del gobernante. Se le presentó como escasamente virtuoso, aficionado a la bebida y al juego.

Sin embargo, fue Napoleón Bonaparte quien más estampas generó. Hay grabados más amables en los que se representa el encuentro de *Napoléon en Bayona con Fernando VII*, que tiene casi un tono costumbrista[33]. Y en otros en los que aparece camino del infierno a lomos de su consejero, que no es otro que el diablo. El concepto desarrollado es muy simple, pero la estampa tenía la finalidad de impactar, de crear con un solo golpe de vista la impresión clara de

31 Mesonero Romanos, R. de, *Memorias de un sesentón, natural y vecino de Madrid*, Madrid, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, tomo i, capítulo iv.

32 Esta obra, procedente del Musée National du Château de Fontainebleau (Francia), se pudo ver en España en 2008 con motivo de la exposición: *Ilustración y liberalismo, 1788-1814*, Palacio Real de Madrid, 18/10/2008-11/01/2009, Patrimonio Nacional, Madrid, 2008.

33 La estampa aparece titulada como «Recevimiento (sic) en Bayona», realizada con la técnica de aguafuerte y buril, iluminada, Madrid, Museo Municipal, Inventario 4613.



Fig. 6. Alegoría del regreso de Fernando VII, *ca. 1814, aguafuerte y buril, Madrid, Biblioteca Nacional, Inventario 14963.*

lo que se quería mostrar. Posiblemente fue esta la única forma de expresar lo que sentían, al menos, algunos sectores de la sociedad española. Todo ello contribuyó a una estrategia de desprestigio de la presencia francesa en España. Se formularon tesis que identificaban a Napoleón con el demonio. E incluso llegó a convertirse en una «nueva cruzada» contra los impíos, los infieles, los ateos o los librepensadores.

A tenor de estas consideraciones, no es de extrañar que se celebrase con grabados como la *Alegoría del regreso de Fernando VII* [fig. 6], el retorno al poder del monarca Borbón. La amabilidad de la escena contrasta con lo que hemos visto anteriormente[34]. El tiempo, sin embargo, se encargaría de desmitificar esta imagen tan halagüeña y deseada. Con Fernando VII, el rey deseado, España vivió una etapa crítica, de incertidumbre y de desesperanza.

VI. Fernando VII

Cuando definitivamente Fernando VII se hizo con el poder en 1814, comenzó su reinado absolutista. Entre las primeras medidas que tomó destacaron la abolición de la Constitución, el encarcelamiento de quienes habían

34 Ca. 1814, aguafuerte y buril, Madrid, Biblioteca Nacional, Inventario 14963.

constituido el gobierno de la Regencia, restauró la Inquisición, prohibió la libertad de prensa e inició una fuerte represión política para acabar con los afrancesados que habían servido al gobierno de José Bonaparte.

Desde la perspectiva artística, pronto adoptó también disposiciones de profundo calado. Una de las primeras consistió en la sustitución como primer pintor de Cámara del rey de Francisco de Goya por Vicente López. Algo, esencialmente significativo, pues ejemplifica a la perfección la orientación que impondría a las bellas artes bajo su reinado hasta su muerte en 1833. Una orientación acorde con su talante absolutista.

Poco antes de que esto ocurriera, Goya realizó el retrato de *Fernando VII con manto real*[35]. En él aparece revestido de los símbolos de su realeza: En pie, completamente de frente, sostiene en la mano derecha el cetro, como bastón de mando, con las armas de Castilla y León. Se envuelve en el manto de color púrpura forrado de armiño y ostenta el Toisón de Oro, que cuelga del gran collar de Maestre de la Orden, así como la banda de la Orden de Carlos III, que rodea su pecho. El rey ocupa un espacio totalmente desnudo, que no incluye, como era habitual, referencia alguna a la estancia en la que se encuentra; no aparece, por ejemplo, la mesa con la corona ni los grandes cortinajes que encarnaban asimismo la magnificencia del poder real. En ese sentido, el retrato del rey se vincula con algunos de los más sobrios retratos que Velázquez pintó de Felipe IV, aunque Goya parece utilizar esa austeridad para despojar al rey de la majestad y nobleza que expresaban sus antecesores.

El rostro ejecutado con gran detalle revela que el retrato se pintó del natural, ejecutando Goya los bordados del manto y otros elementos con una técnica de gran riqueza de pigmentos y empastes diversos, que se proyecta en relieve sobre la superficie del lienzo, hasta entonces no utilizada con la libertad potente y novedosa que revela aquí.

De un calco de la cabeza de este retrato deriva el Retrato de *Fernando VII en un campamento*[36].

De 1814 data, también, el retrato realizado por Vicente López de *Fernando VII con uniforme de capitán general*. La obra muestra el espíritu que López había impuesto en sus retratos. Respetuoso y objetivo con el personaje, captado con un personal sentido realista, junto a su extraordinaria maestría en la reproducción de las calidades de los tejidos y en la suntuosidad de las joyas y oropeles.

---

35 Museo del Prado. *Catálogo…, op. cit.*, núm. 735, pp. 270-271.
36 *Ibidem*, núm. 724, pp. 265-266.



Fig. 7. Vicente López Portaña, Fernando VII con el hábito de la Orden del Toisón de Oro, *Embajada de España ante la Santa Sede, Roma.*

Diecisiete años después, en 1831 termina el *Retrato de Fernando VII con el hábito de la orden del Toisón de Oro* [fig. 7] para la embajada de España en la Santa Sede[37]. En esta obra el monarca aparece en pie, de cuerpo entero, ante un trono en cuyo respaldo se representa a Júpiter y Juno, vistiendo el fastuoso hábito rojo bordado en oro y forrado en seda blanca y gran collar de la orden del Toisón de Oro. En la mano derecha sostiene la bengala de mando que apoya en el león de bronce, uno de los que aún flanquean el solio del trono en el Palacio Real de Madrid, parcialmente cubierto por el manto. Con la izquierda señala un bufete de seda verde con el escudo real bordado en oro, sobre el que se encuentran dos libros y el gorro del hábito. Al fondo, una

---

37 Sobre esta obra, véase: Camón Aznar, J., *Guía del Museo Lázaro Galdiano,* Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1951, p. 77 (reed. 1993); Díez García, J. L., *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano,* Valencia, Fundación Bancaja, 2005, pp. 190-192; Díez García, J. L., *Vicente López (1772-1850),* Madrid, Fundación Arte Hispánico, 1999, p. 94; Fuster Sabater, M. D., «Imagen auténtica e imagen modificada: Cuando los cuadros desorientan al espectador», *Goya*, 303, 2004, pp. 372-376; Morales y marín, J. L., *Vicente López,* Zaragoza, 1980, p. 88; Vázquez Dueñas, E., Catálogo *Fernando VII con el hábito de la Orden del Toisón. La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011),* Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 176.

hornacina con la escultura de un trofeo, adornado el muro en su parte superior por un friso con relieve de tema clásico.

Es, quizás, la efigie más imponente y sobrecogedora de este monarca, mientras que su estilo se fue acomodando al lenguaje formal del pujante romanticismo de la época isabelina.

Conclusiones

Así pues, podemos concluir que la monarquía española construyó a lo largo del siglo xviii una imagen de sí misma amparada, inicialmente, en fórmulas francesas que convivieron con soluciones iconográficas propiamente españolas.

Este proceso fue variando a medida que comenzaron a trabajar para la Corte artistas autóctonos que introdujeron fórmulas propiamente españolas.

Quizás, por ello, persistieron hasta bien entrado el siglo xix la utilización de figuras alegóricas (como la Abundancia, la Paz, la Victoria o la Justicia) o mitológicas (como Júpiter, Psiquis, Himeneo o Minerva), clara pervivencia de fórmulas del Barroco adaptadas a las necesidades de los nuevos tiempos.

Las condecoraciones de los monarcas como el Toisón de Oro, el Saint-Esprit, la insignia de San Jenaro, la banda de la Orden de Carlos III o la banda de la Orden de María Luisa, entre otras, se convirtieron en símbolos ineludibles de la autoridad representada.

Signos del poder de las personas retratadas fueron, además: la corona, el bastón o vara de mando, el trono, la espada, o una columna como símbolo de la fortaleza de la institución.

En ocasiones se echó mano de escenografías concretas, no tanto para situar en el espacio a los personajes como para construir un lugar extraordinario, idealizado y emblemático.

La indumentaria adquirió en los retratos reales, sobre todo a finales del siglo xviii, un papel esencial. De esta forma la monarquía quiso trasladar a la ciudadanía su proximidad a las costumbres y hábitos populares.

Y el retrato de aparato dejó paso a una concepción más innovadora de la mano de Francisco de Goya quien consiguió con el reflejo de la «verdad» en las imágenes fisionómicas de los personajes retratados, sin halagos ni adulaciones innecesarias, los fundamentos del retrato moderno.

Pero la nefasta política de Fernando VII y el encumbramiento de Vicente López en la esfera artística oficial determinarían un giro crucial para el desarrollo de la imagen de la monarquía española anclada en fórmulas del pasado.

Después de un siglo de gobierno de los Borbones en España, no solo no habían desaparecido los Pirineos, sino que las diferencias entre Francia y España alcanzaron el punto más elevado. Tras la Guerra de Independencia, se perdió una oportunidad única de estar en consonancia en el ámbito europeo. El futuro, en estas circunstancias, se presagiaba más que incierto. Los hechos acaecidos así lo confirmaron.

EL NEOGÓTICO Y LO NEOMEDIEVAL: NOSTALGIAS DEL PASADO EN LA ERA DE LA INDUSTRIALIZACIÓN

María Pilar Poblador Muga
Universidad de Zaragoza

A lo largo de la historia, cada sociedad, cada cultura, cada época han reflejado sus ideales estéticos que la identifican y distinguen de otros periodos del pasado. Pensadores, filósofos, literatos, artistas, arquitectos y un sinfín de intelectuales del siglo xix fueron conscientes de ello y así nos lo transmitieron en sus escritos o lo plasmaron en sus creaciones. Sin embargo, durante esta centuria no se logró consensuar un estilo único que fuera emblema y representante de su tiempo. Fue un periodo tan complejo como apasionante, hasta el punto de hacer posible que en plena era de la industrialización, aunque parezca un contrasentido, triunfara el neogótico y lo neomedieval y, por tanto, la inspiración en unos tiempos remotos. Pero este contrasentido solo era aparente, ya que tras su aspecto arcaizante latía un anhelo de renovación y prosperidad, sentando las bases de la modernidad.

1. El siglo xix: la era de la industrialización y el progreso

Durante el siglo xix, los avances científicos y técnicos transcurren con una celeridad inusitada, promoviendo el desarrollo de la industrialización y el avance de las comunicaciones, generando nuevos descubrimientos. Este rápido progreso hace tambalear los cimientos de la sociedad, transformándola de manera irreversible y dejando una indeleble huella en la cultura y el arte de la época. El teléfono, la telegrafía sin hilos, la luz eléctrica, la lámpara incandescente de Edison, la aspirina Bayer, los motores de explosión y los neumáticos Michelin que permitirán la fabricación de los primeros automóviles, los globos aerostáticos y planeadores, los ferrocarriles, los submarinos, los abonos químicos y todo tipo de inventos, desde los más trascendentales hasta los más modestos, como

las latas de conserva para alimentos o los frigoríficos, entusiasmaban a una sociedad, cuya capacidad de asombro y confianza en el futuro no tenía límites.

La arquitectura también buscó la forma de materializar en sus formas la imagen de esta nueva era, unas veces desde posturas arriesgadas y otras más académicas y acomodadas a los gustos del arte oficial. Así, surgen los historicismos que, en su concepto más puro, propusieron la vuelta a los estilos consagrados por el pasado, forjando *revivals* como el neogótico o el neorrenacimiento, inspirados en la exaltación de la historia local, para rememorar un periodo de esplendor vivido por un país o una región. Otras veces el intento de romper con el ideal de belleza tradicional permitió viajar con la imaginación hacia fórmulas exóticas, desde lo neobizantino hasta evocadores ambientes del próximo y del lejano Oriente, acordes con el gusto romántico, originando edificios con fachadas y estancias inspiradas en la Alhambra, como si de un escenario para un cuento de Washington Irwing se tratara, en el misterioso neoegipcio o en la sencillez y ligereza de lo japonés. Y, como consecuencia de todo ello, surge el eclecticismo planteando la mezcla de repertorios decorativos procedentes de diversas épocas y culturas sin que ninguna predomine.

Aunque, sin lugar a dudas, el neogótico y, por extensión, lo neomedieval tuvieron una gran aceptación entre la sociedad de su tiempo, perviviendo más de un siglo. Esbeltos chapiteles y pináculos, falsas nervaduras ocultando estructuras metálicas, cardinas y columnillas con capiteles, grandes ventanales abiertos con vidrieras de cristal que ya no necesitan contrafuertes, inspirados en el medievo pero utilizando materiales y técnicas constructivas modernas, contribuirán al ornato de las urbes para el gozo de sus ciudadanos. Sin embargo, esta corriente que nació con el propósito de aportar belleza a la historia de la arquitectura fue repudiada, tan solo unas décadas después, por el Movimiento Moderno, al entender que sus obras eran vulgares «pastiches», excesivamente ornamentados y pomposos, y se reivindicará la sencillez, la racionalidad y la funcionalidad, suscitando su rechazo. Un injusto rechazo del que hoy, todavía, no se han recuperado, ya que muchas de estas construcciones neogóticas y neomedievales no presentan gran interés para la artigrafía; a pesar de reflejar, como en el mejor de los espejos, el pensamiento y el gusto de la sociedad de su tiempo.

Pero no debemos ni cuestionar ni censurar los criterios estéticos que triunfaron en el siglo XIX, como tampoco lo hacemos con otras épocas. Falsearíamos la historia si únicamente atendemos a la investigación y estudio de las tendencias más innovadoras y atrevidas, aquellas que con el paso del tiempo se han considerado rotundamente «modernas». Estaríamos olvidando

y ocultando la realidad, tratando injustamente a artistas que manifestaron una gran calidad y oficio en sus obras.

Así, si analizamos cuál fue el estilo que más gustó, la respuesta es sencilla: el neogótico. Ahora nos queda reflexionar sobre las causas. ¿Qué es lo que hizo que, en plena era industrial, la inspiración en la Edad Media fuera la tendencia mejor aceptada? Parece una incoherencia, pero solo aparentemente, como ya hemos apuntado. Diversos factores confluyeron formando un caldo de cultivo que, como sustancias favorables, nutrirán esta elección, ya que:

— La revolución industrial pretendía mejorar la vida de los hombres, pero esto no se consigue de manera inmediata, ni tampoco absoluta. De hecho, una de las consecuencias más dramáticas será el crecimiento exponencial, e incluso a veces descontrolado, de las ciudades surgiendo barrios obreros donde el proletariado vive en unas condiciones insostenibles por su hacinamiento. Existen numerosos testimonios, tanto gráficos como escritos, de la dramática situación sufrida por las clases trabajadoras en Londres, Manchester, París, Lyon… Sus miserables viviendas y calles llenas de suciedad fueron captadas por viejas fotografías y reflejadas en los extraordinarios grabados de Gustave Doré o en numerosos textos denunciando sus infrahumanas condiciones de vida, como salidos del mejor relato de Dickens:

> Solo puede entrarse en las casas por corredores bajos, estrechos y oscuros, donde un hombre no puede llegar a tenerse a menudo en pie. Los corredores sirven de lecho a un arroyo fétido cargado de las aguas grasientas y de las inmundicias de toda clase que llueven de todos los pisos y que se estancan con frecuencia en pequeños patios mal empedrados, en forma de charcas pestilentes. Se sube por escaleras de caracol, sin barandillas, sin luz, recubiertas con asperezas producidas por la petrificación de las basuras; y así se llega a unos reductos siniestros, bajos, mal cerrados, mal abiertos y casi desprovistos de muebles y utensilios de caseros. El hogar doméstico de los pobres habitantes de estos reductos se compone de una litera de paja hundida, sin sábanas ni mantas; su vajilla consiste en un pote de madera o arcilla desportillada que sirve para todo. Los niños más pequeños se acuestan en un montón de cenizas, y el resto de la familia se sumerge sin orden, padre e hijos, hermanos y hermanas, en esta litera indescriptible como los misterios que recubre […].
>
> Callejuelas estrechas y sombrías que van a dar a pequeños patios conocidos con el nombre de *courettes*, que sirven a la vez de desagües y de depósitos de inmundicias, donde en todo tiempo reina una constante humedad. Las ventanas de las habitaciones y las puertas de los sótanos se abren a estos pasajes infectos, en el fondo de los cuales una reja descansa horizontalmente sobre unos pozos negros que sirven de letrinas públicas día y noche […]. Una población extraña compuesta por niños raquíticos, jorobados, contrahechos y de aspecto pálido y terroso se agolpa

alrededor de los visitantes y les pide limosna. La mayor parte de estos infortunados van casi desnudos y los mejor vestidos van cubiertos de harapos.

Pero estos, al menos, respiran aire libre; solo en el fondo de los sótanos podemos apreciar el suplicio de aquellos a quienes su edad o bien el rigor de las estaciones no permite salir. Lo más frecuente es que se acuesten todos en el suelo desnudo, sobre restos de paja de colza o de patatas resecas, sobre arena o bien sobre los mismos restos recogidos con esfuerzo durante el trabajo del día. El vacío en que vegetan se halla desprovisto por completo de muebles; tan solo a los más afortunados les es dado disponer de una estufa, una silla de madera y algunos utensilios caseros [...].

Un olor indescriptible salía de estos hogares, a cuyo alrededor se veían niños acurrucados y a menudo metidos de tres en tres en cestos redondos y viejos... Raramente el padre de familia hace vida en estas moradas; se apresura a huir de ellas al hacerse de día para no regresar hasta muy tarde, ya enterrada la noche [...]. De 21 000 niños han muerto, antes de la edad de cinco años, 20 700»[1].

Una triste realidad que invitaba a soñar y a planificar innovadores diseños urbanísticos, para lograr una habitabilidad más adecuada a las nuevas necesidades, poniendo en marcha planes de ensanche y mejora en las viejas ciudades europeas, cada vez más caóticas y hacinadas, debido al progresivo aumento de la población. Nuevas y modernas edificaciones irán sustituyendo a la arquitectura vernácula tradicional, pero también provocaron la lenta e irreversible destrucción de su entramado y sabor medieval.

— Estos cambios, tan rápidos, tan acelerados, suscitaron en muchos artistas y pensadores un sentimiento de huida, y sus obras se convirtieron en una válvula de escape que fluye buscando una salida, utilizando el sustrato aportado por corrientes de pensamiento como la filosofía empirista británica, que ya en el siglo XVIII defendía el valor de lo pintoresco y de lo subjetivo, por ejemplo, y sobre todo del romanticismo, que reafirmaba dicho subjetivismo y proponía buscar la inspiración en mundos soñados e imaginados, en culturas alejadas unas veces en el espacio, como China, Japón y el Oriente, lo musulmán y lo exótico, y otras veces en el tiempo, remitiendo a épocas pasadas como la Antigüedad o la Edad Media.

Precisamente, algunos teóricos sugieren para evadirse de esta realidad cotidiana una vuelta a la época medieval, pero no solo desde un punto de

---

1 Informe de Adolphe Jérôme Blanqui, *Des classes ouvrières en France pendant l'année 1848* y publicado en: Ragon, M., *Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos. I: Ideologías y pioneros 1800-1910,* Barcelona, Destino, 1979, pp. 25 y 26.

vista estético, sino también ético; al considerarla, de manera idealizada, un referente para la moral de la sociedad contemporánea. En Inglaterra, pensadores como el crítico de arte John Ruskin, desde su tribuna como profesor de la Universidad de Oxford y desde las apasionadas páginas de sus libros, o como el arquitecto francés Eugène Viollet-le Duc, defenderán el gótico como modelo para el arte que deberá renacer y erigirse en emblema de una nueva era, la era del progreso. Una mirada que retorna al medievo, inspirando trazados y adornos para la arquitectura y muchos temas en pintura, aunque quizás algo menos en escultura, y reivindicando el valor de las artes decorativas y la artesanía, amenazadas por la industrialización, como sucedió con William Morris y el nacimiento del movimiento *Arts & Crafts*.

— Además, la elección de un estilo como emblema de una sociedad, caso del neogótico, estaba avalada por la exaltación de los ideales patrióticos, propios del pensamiento nacionalista y regionalista del siglo xix, como contribución al progreso, precisamente en un momento crucial en la historia, en el que se está produciendo la consolidación de las naciones, baste recordar el caso de la unificación alemana e italiana y las independencias de los países americanos. Una exaltación que implicaba la defensa y alabanza de lo vernáculo, precisamente en un mundo en acelerado proceso de transformación, en el que comienza a tomarse conciencia de la necesidad de preservar, ante la inminente internacionalización de la cultura, la historia nacional o local, las lenguas, las tradiciones, el arte y las tradiciones de los pueblos.

Todo ello teñido con el color del romanticismo y su melancolía al evocar las ruinas de los viejos monumentos medievales, las leyendas, la literatura y la música de tradición popular. Unos paraísos tan perdidos como idealizados, válvulas de escape para los gustos refinados de una burguesía anhelante de un esteticismo desbordante, reflejado en sus edificios, en sus decoraciones de ambiente sofisticado, que hoy nos parecen abigarrados hasta la extenuación, pero que eran el símbolo de un privilegiado estatus social.

Por estos motivos, el neogótico y lo neomedieval se convierten en la tendencia estilística representante de esta nueva sociedad y de la naciente era industrial, a lo largo del siglo xix y hasta comienzos del xx. Pero, además, esta tendencia supone un modelo a seguir, no solo desde el punto de vista artístico sino también ético, como se ha apuntado anteriormente. En este sentido, autores como John Ruskin, el gran defensor del gótico, afirmaban que «el buen gusto es en su esencia una cualidad moral» y para lograrlo consideraba necesaria

una correcta educación y formación del carácter, para alcanzar el deleite ante la contemplación de una obra «buena y perfecta»[2].

II. El neogótico y lo neomedieval en Europa y en América

La búsqueda de un estilo que identifique a esta nueva sociedad, sus aspiraciones, sus anhelos, que vuelva la mirada a su glorioso pasado como pueblo, hará que las viejas naciones europeas tomen como modelo y fuente de inspiración el arte que floreció en los momentos más prósperos de su historia. Así países como Reino Unido, que en el siglo XIX disfrutaba de una hegemonía incuestionable, con colonias repartidas por los cinco continentes, beberá de las fuentes de su rica tradición medieval, levantando auténticos castillos como el de Gwrych, obra de Charles Augustin Busby and Thomas Rickman, entre 1819 y 1825, con sus torreones rematados por almenas y merlones, que parecen sacados del pasado, en un recóndito paraje de Gales, un lugar elegido que no oculta la pasión y el deleite por lo pintoresco[3].

Precisamente, para Henry-Russell Hitchcock el pintoresquismo -una categoría heredada de la filosofía empirista británica, al igual que lo sublime, por ejemplo- es el punto de partida para la exaltación, a comienzos del siglo XIX, de una arquitectura vernácula, sobre todo en las nuevas construcciones domésticas del medio rural que surgen en la campiña británica, destacando arquitectos como John Nash, con villas como la Blaise Hamlet, en Bristol, que parece la casita del cuento de Hansel y Gretel. Mientras que para las construcciones de envergadura se buscará la fuente de inspiración en el gótico perpendicular inglés o estilo Tudor, exaltando la época desde el reinado de Enrique VII hasta el siglo XVI, como sucede en destacadas iglesias y edificios públicos, caso del Palacio de Wetsminster o Parlamento de Londres, iniciado en 1836 y concluido más de tres décadas después, por los arquitectos Charles Barry y Augustus Pugin, inmejorable emblema para representar a toda la nación [fig. 1]. De la misma manera que las prestigiosas y antiguas universidades, ahora modernos templos del saber, deben ser reformados para adaptarse a las nuevas necesidades del creciente alumnado, disponiendo de aularios con amplios espacios y grandes

---

2 Ruskin, J., *Obras escogidas*, trad. Edmundo González-Blanco, Madrid, La España Moderna, [1906], 2 vols., cap.: «II Educación: 48. Gusto y carácter», pp. 104-106.

3 Hitchcock, H. R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, 3.ª ed., Madrid, Cátedra, 1985, pp. 155-182.



Fig. 1. Palacio de Westminster o Parlamento de Londres, construido en estilo neogótico por los arquitectos Charles Barry y Augustus Pugin, iniciado en 1836 y concluido más de tres décadas después.

ventanales que permitan una mejor iluminación y ventilación, para evitar la proliferación de enfermedades infeccioso-epidémicas que asolaban a las poblaciones, de bibliotecas de mayores dimensiones para custodiar y permitir la consulta de una creciente producción editorial, de salas de estudio e incluso de colegios para alojar a sus estudiantes, como sucede en instituciones tan prestigiosas como centenarias, caso de Oxford y Cambridge. Sirva como ejemplo el extraordinario *Museum of Natural History*, de la mencionada Oxford University, que cubre su diáfana sala de exposiciones con una cubierta acristalada sustentada por una estructura metálica repleta de arcos apuntados, apeados en columnillas de fundición adornados con capiteles de hojarasca neogotizante, obra de Thomas Newenham Dane y Benjamin Woodward, entre 1885 y 1886.

Sin olvidar el destacado papel desempeñado por la arquitectura efímera en la difusión de los estilos y formación del gusto, sobre todo entre el gran público. Unas obras muy modestas en su técnica de construcción y materiales, pero inmejorables ensayos de las más atrevidas y sofisticadas tendencias, que muchas veces lucieron sus arriesgadas propuestas decorativas en exposiciones regionales, nacionales, internacionales y, sobre todo, universales, emblemas de modernidad y progreso. Hasta la propia capital francesa intentará recuperar, aunque de manera fugaz, su pasado medieval con la reconstrucción del *Vieux Paris*, durante la Exposición Universal de 1900, cuyas pintorescas imágenes han quedado plasmadas en postales y fotografías, con sus construcciones de inclinados tejados y airosos chapiteles recortados en el cielo y sus casas, que recuerdan una arquitectura popular y tradicional con muros entramados de madera y ladrillo, reflejando su efímera presencia en las aguas del Sena [fig. 2].



Fig. 2. Exposición Universal de París de 1900: recreación efímera del Vieux Paris.

Así, los gobiernos de algunas antiguas ciudades europeas, para sus edificios públicos, optarán por seguir esta corriente de los *revivals* y trazas neomedievales, como sucede en el *Neues Rathaus* o nuevo ayuntamiento de Múnich, erigido por Georg von Hauberrisser, entre 1867 y 1874. Proliferando, para la arquitectura palacial, residencias que parecen sacadas del más fantástico cuento de hadas, caso del Castillo de Neuschwanstein en Baviera, popularmente conocido como el del Rey Loco, quien encargó su construcción en 1886 [fig. 3], o del Castillo da Pena, en Sintra, no muy lejos de Lisboa. Y siguiendo estas trazas numerosas arquitecturas domésticas, unas veces hotelitos o villas y otros edificios de viviendas, llenarán sus fachadas de chapiteles, almenas y merlones, dragoncillos o cardinas medievalizantes, como si se trataran de un lugar de encantamiento.

El neogótico triunfó no solo en Europa sino también en las principales capitales de Estados Unidos, a pesar de carecer de referentes que sirvieran de modelo por su reciente fundación, animadas por el deseo de emular los estilos preferidos en el viejo continente. Levantando templos como la *Trinity Church*, consagrada en 1846, en el neoyorkino barrio de Manhattan o la prestigiosa Universidad de Harvard, en Masachusettes, fundada en 1636, cuya reforma



Fig. 3. Castillo de Neuschwanstein o del Rey Loco de Baviera, iniciado en 1886.

seguía el modelo inglés de las recientemente renovadas Oxford y Cambridge, cuyo comedor incluso ha inspirado a los decorados de las películas de Harry Potter recreados en los estudios Warner Bros. de Londres. Pero esto no solamente sucede en Estados Unidos, sino también en otras naciones americanas, baste recordar en el Santuario de Nuestra Señora de Las Lajas, en Colombia, construido en 1916, de la misma manera que, décadas antes, en los Hautes-Pyrénées franceses, el prestigioso arquitecto Hippolyte Durand había construido, entre 1866 y 1871, el Santuario de la Virgen de Lourdes.

Una fascinación por el neogótico que no solo se dio en arquitectura, sino también en artes plásticas, sobre todo en pintura. De hecho, una de las principales fuentes del género de historia fue la inspiración en el mundo medieval, ya que para reflejar acontecimientos trascendentales de un pueblo, de una nación, de una región, de una ciudad es necesario remontarse a periodos medievales, momento de formación de los viejos estados europeos. Crónicas visuales de gloriosos episodios a ensalzar, evocadoras leyendas de la tradición popular, pasajes de la literatura vernácula o retratos imaginarios de antiguos monarcas y héroes de tiempos pretéritos, sumidos en la nebulosa del pasado, son imaginados y recreados por los artistas en sus lienzos con un propósito



Fig. 4. John William Waterhouse, Dama de Shalott, *1888, óleo sobre lienzo. Londres, Tate Britain.*

de verosimilitud. Así pintores como John William Waterhouse nos sumergen en sus cuadros en episodios repletos de fantasía, como las aventuras de los Caballeros de la Mesa Redonda al interpretar con sus pinceles la leyenda de *La dama de Shalott*, en 1888 [fig. 4], la joven y hermosa Elena, condenada por una maldición que le impedía mirar por la ventana hacia Camelot, que Waterhouse evoca despidiéndose tristemente de la vida, igual que la vela que se va apagando, subida a una barca adornada con uno de los tapices que tejía encerrada en una torre, noche y día. Ya que, víctima de la imprudencia de su corazón, al ver reflejada en el espejo la figura del apuesto Lancelot desoyó las advertencias y, como si se tratara del argumento de una ópera de Wagner, su temeridad le aboca a su dramático destino.

III. El neogótico y lo neomedieval en España

En el caso español, la estética neogótica y medieval vive una época dorada iniciada a mediados del siglo XIX, que perdurará hasta bien entrada la nueva centuria, sobre todo en el ámbito de la arquitectura religiosa, por su evidente

carga simbólica de tradición cristiana, inspirada en las antiguas catedrales españolas. Así, los nuevos templos a edificar para iglesias parroquiales, colegios y conventos se diseñarán siguiendo un estilo gotizante que les es tan propio, destacando algunas obras como la catedral nueva de Vitoria, iniciada en 1907, por los arquitectos Julián de Apraiz y Javier de Luque, que aun siendo una de las más tardías resulta muy ilustrativa para corroborar su gran aceptación.

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de construcciones neogóticas y neomedievales erigidas en España, lo cierto es que no ha gozado de un prestigio suficiente ni de una valoración adecuada. De hecho, si analizamos el estado de la cuestión, los estudios dedicados a este estilo en arquitectura son escasos e incluso, cuando se menciona, todavía recibe un tratamiento peyorativo, al considerarlo una tendencia poco afortunada. Algo distinto a lo que sucede en el ámbito de la pintura de historia, donde algunos artistas incluso superan, por su técnica, su extraordinario oficio y creatividad, esta etiqueta, como así está comenzando a ser reconocido. Sirva el ejemplo de grandes figuras como el aragonés Francisco Pradilla, en cuyos lienzos combinó una pincelada suelta, casi impresionista, con una sabia y fresca interpretación de los temas señeros de la historia española, otorgando a su obra gran originalidad, como sucede con *Doña Juana la Loca,* tanto en su versión monumental acompañando el féretro de Felipe el Hermoso (1877) como en el intimismo de la reina recluida en Tordesillas con su hija la infanta Catalina (1906), *La Rendición de Granada* (1888) o el *Bautizo del Príncipe Juan* (1910), por ejemplo.

Una pintura de historia que triunfa en los certámenes oficiales con sus retratos de ilustres personajes sumergidos entre la historia y la leyenda, que se convertirán por arte de la magia, en este caso del pincel y de la imaginación del artista, en verosímiles figuras con facciones concretas en sus rostros, así como de heroicos episodios imbuidos de ideales patrióticos y ejemplarizantes, acordes con el concepto de un arte al servicio de la ética y del progreso de los pueblos, que hoy parecen alejados del pensamiento actual más progresista, pero que en su momento eran emblema y símbolo de modernidad.

Aunque, sin lugar a dudas, donde triunfó fue en Cataluña y, en especial, en la ciudad de Barcelona. De hecho, esta tendencia se adaptaba a la perfección al pensamiento catalanista, canalizado por la *Reinaxença*, al evocar la gloriosa historia catalana del medievo, cuando estas tierras formaban parte integrante de la Corona de Aragón y sus puertos eran considerados los más florecientes del Mediterráneo, como así lo proponía el gran arquitecto Luis Domènech i Montaner, preocupado por resolver la ardua cuestión de encontrar un modelo

estilístico para la arquitectura española, una preocupación compartida por muchos profesionales del momento. Por esto, sin lugar a dudas, el artículo titulado «En busca de una arquitectura nacional»[4], escrito por Domènech y publicado en la revista *Renaixença,* en 1878, recoge las inquietudes de su generación y asienta las bases teóricas para el regionalismo español. De hecho, su pensamiento influyó decisivamente debido al desempeño de sus labores docentes como profesor en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona desde que en 1875 fuera creada, incluso como director de la misma.

Estudiar el pasado, los estilos que fueron sucediéndose a lo largo de la historia, buscando la fuente de inspiración para la nueva edilicia de la naciente sociedad industrial, permitirá a plumas influyentes como la del crítico de arte inglés John Ruskin (1819- 1900) o el arquitecto y restaurador francés Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), presentar al arte medieval y, sobre todo, al gótico, como punto de partida para la modernidad. Una propuesta que será difundida por toda Europa y asumida en España, en mayor o menor medida, por todos los arquitectos de la época, como el propio Domènech, como así considera el profesor Pedro Navascués, destacando figuras de arquitectos que siguieron estas directrices, como Juan Martorell, Antonio María Gallisà, José Vilaseca, Enrique Epalza o incluso el propio Gaudí[5].

Los ideales patrióticos, el interés por la conservación y el fomento de las tradiciones locales y el aprecio a la tierra a la que se pertenece fueron un sentir compartido por la sociedad industrial de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX y, por estos motivos, el regionalismo se erigió en estandarte de este pensamiento, constituyendo una de las tendencias más aceptadas y elogiadas. Así, muchas de las grandes construcciones evocaron en sus diseños el reflejo de una arquitectura vernácula, consagrada por la historia de cada pueblo, de cada nación, de cada territorio, como emblema de progreso y símbolo del buen gusto. Domènech, consideraba esta tarea, de la búsqueda de un nuevo estilo, una cuestión tan necesaria como complicada, dado que para este profesional catalán las dificultades se acentuaban en el caso de nuestro país, debido a las diferencias entre las diversas regiones que componen su territorio; tanto en su historia, sus lenguas, sus leyes, sus costumbres, su clima e incluso en su geología. Diferencias que generaban caracteres, tradiciones e incluso estilos

---

4 Domènech y Montaner, L., «En busca de una arquitectura nacional», *La Renaixença*, año VIII, vol. I (28-II-1878). Traducido al español en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 52-53, julio-agosto 1963, pp. 9-11.

5 Navascués Palacio, P., *Arquitectura española 1808-1914*, «Summa Artis: Historia General del Arte», XXXV, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

artísticos distintos y, por lo tanto, una variedad de modelos, distinguiendo «cuatro tendencias» o alternativas, de las cuales las dos primeras forman parte de las formas o estilos internacionales, mientras que las segundas son propias de la nación española.

La primera y más antigua, para Luis Domènech i Montaner, tiene lugar desde principios del siglo XIX en toda Europa y es la que recibe el nombre de «clásica o greco-romana», aunque la considera un «cadáver», una «momia repugnante», siguiendo sus propias palabras, al haber perdido su razón de ser. Mientras que la segunda, es la denominada escuela «ecléctica», a la que atribuye un origen alemán, siendo esta una tendencia que pretende perpetuar los estilos históricos vinculándolos con las tipologías más acordes, como es el caso de un cementerio evocando formas egipcias, un museo inspirado en lo griego, un congreso romano, una iglesia gótica, una universidad con lenguajes decorativos del renacimiento y un teatro mezcla de romano y barroco… Esta segunda propuesta es calificada de «respetable», por este arquitecto, aunque considera que plantea un problema de adaptación, ya que las formas antiguas no se pueden acoplar a las nuevas necesidades modernas; «de manera que los mismos autores de esta escuela se ven muy frecuentemente obligados a faltar a sus conocimientos de la tradición y sus propósitos, escondiendo los medios modernos de los cuales se valen (la jácena y la columna de hierro, por ejemplo)», que en opinión del autor no debieran «disfrazarse cuando responden a una necesidad real y digna de ponerse de manifiesto».

Mientras que, por otro lado, las otras dos tendencias restantes sugeridas por Domènech son exclusivamente españolas y, en palabras de este arquitecto catalán, «pretenden continuar las tradiciones de la Edad Media» que fueron «en mala hora interrumpidas en arquitectura por el Renacimiento». En este sentido, la tercera propuesta o estilo «prefiere los monumentos románicos y ojivales y en consecuencia como tradición patria la de la escuela aragonesa que tan bien representada tenemos en Cataluña», refiriéndose al neogótico, al que considera más adecuado para el norte de España. Y la cuarta y última se refiere a la «arquitectura árabe» y su prolongación en la tradición «mudéjar», y plantea como modelo la ciudad de Toledo, sobre todo para el mediodía peninsular.

Domènech i Montaner entiende que la «misión» de su tiempo es precisamente «preparar» el camino para «una nueva arquitectura», inspirada en las «tradiciones patrias», en armonía con el pensamiento de la burguesía de la época y con las tendencias regionalistas; para lo cual considera que deben estudiarse los estilos de cada etapa de la historia para extraer su esencia y sus logros, dejando el camino abierto a la inspiración historicista, como así puso en práctica en su propia obra.



Fig. 5. San Jorge matando al dragón, *detalle de la escultura realizada por Eusebi Arnau, para decorar la portada de la casa Amatller, obra del arquitecto Josep Puig i Cadafalch, en el paseo de Gracia, Barcelona, entre 1898 y 1900.*

Por este, motivo, el neogótico y lo neomedieval simbolizaba de manera inmejorable los ideales de la próspera burguesía catalana, que vivía un momento de esplendor debido a la industrialización y al auge del comercio, surgiendo la necesidad de construir nuevos edificios como la magnífica Universidad de Barcelona diseñada en 1863 por Elias Rogent, el *Castel dels Tres Dragons* o Restaurante para la Exposición Universal de 1888 o el hospital San Pablo iniciado en 1901, todos de Luis Domènech i Montaner y en la Ciudad Condal. Destacando la figura de Josep Puig i Cadafalch por su extraordinaria calidad y su fidelidad al nuevo estilo, que luce en espectaculares viviendas del *Eixample* barcelonés como la casa Terrades o de *Les Punxes* o la casa Amatller [fig. 5], incluso en magníficas villas como la casa Garí o *El Cros*, en Argentona, por señalar algunos ejemplos, muchas veces erróneamente calificados como modernistas, pues en realidad son neogóticos, si acaso con algunos toques decorativos, aunque no siempre, propios de un *Modernisme* floral y orgánico que tanto gustó por estas tierras.

De hecho, la propia obra de Antonio Gaudí, tan imaginativa como atrevida, solía combinar estructuras totalmente novedosas con motivos ornamen-

tales medievalizantes, aportando una extraordinaria originalidad y modernidad, conformando un estilo propio como solo puede lograrlo un artista excepcional[6]. Por este motivo, muchas de sus obras como la casa Vicens o el Capricho de Comillas tienen un aire morisco; baste recordar los mocárabes del techo del salón de fumadores o sus encintados de ladrillo y piedra de la fachada de la citada villa barcelonesa, o el torreón a lo minarete de la obra cántabra, para corroborar hasta qué punto los arquitectos conocían perfectamente los estilos arquitectónicos, minuciosamente estudiados y analizados durante su formación en las aulas de las escuelas de arquitectura e incluso hasta venerados como expresión de los diferentes ideales de belleza que cada pueblo, cultura o civilización habían aportado a lo largo de la historia. Por este motivo, partiendo de este profundo conocimiento y siguiendo a los principales teóricos del momento, como es sobre todo el caso del gran arquitecto restaurador francés Eugène Viollet-le-Duc, también Gaudí utiliza como fuente de inspiración el neogótico en obras como la Sagrada Familia, el palau Güel, el palacio Episcopal de Astorga o la Torre Bellesguard.

Sin embargo, el neogótico en escultura, salvo el caso de la funeraria donde triunfó, en numerosas ocasiones no se adaptaba bien al simbolismo, siempre necesario, para muchos temas y asuntos de los monumentos públicos, salvo excepciones como el de plaza de Colón en Madrid, erigido entre 1881 y 1885, obra de colaboración entre Arturo Mélida, autor del pedestal neogótico, y Jerónimo Suñol, autor de la figura del insigne navegante que preside su plaza.

iv. El neogótico y lo neomedieval en Zaragoza

Esta cuestión teórica de la búsqueda de un estilo nacional se traduce, en la práctica, en una multiplicación de soluciones propuestas en cada región de España, reflejo de la complejidad y riqueza de nuestra historia, ya que no se producirá una única fórmula y en cada ciudad y para cada caso concreto los arquitectos optarán, teniendo en cuenta los gustos del promotor, la tradición local y la función del edificio, por una variedad de formas que convivirán en el espacio y en el tiempo.

No obstante, si el neogótico triunfó en muchos países europeos, como Francia, Inglaterra o Alemania, y tuvo una gran aceptación, para el caso

---

6 Giralt-Miracle, D. (dir.), *Gaudí. La búsqueda de la forma* (catálogo de exposición), Barcelona, Lunwerg, 2002.

español, en Cataluña sobre todo; sin embargo, no sucedió lo mismo en tierras aragonesas. Ya que, aunque se construyeron edificios siguiendo esta tendencia, quedó relegada al ámbito de la arquitectura religiosa, algo más modesta, mientras que para aquellas empresas más emblemáticas y de mayor empaque el modelo elegido fue la exaltación de la arquitectura palacial del siglo XVI, rememorando fecundos episodios de la historia local, cuando la ciudad de Zaragoza lucía espectaculares palacios y suntuosas casonas, a la *maniera moderna* florentina. Motivo por el cual, se erigieron en este estilo los principales edificios públicos del momento, como la nueva sede para las Facultades de Medicina y Ciencias, proyectada por Ricardo Magdalena en 1886 e inaugurada en 1893, y años más tarde, para conmemorar el Centenario de Los Sitios, con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, el Museo de la ciudad, en cuyo diseño también intervino Magdalena en colaboración con Julio Bravo, y la Escuela de Artes y Oficios, de Félix Navarro[7]. De esta manera, el neorrenacimiento constituyó un símbolo de progreso y modernidad, construyéndose en este estilo espectaculares obras desde finales del XIX, con sus aleros de madera volados sobre canes tallados, cubriendo las galerías de arquillos de la planta superior, con huecos en arco de medio punto, plantas rectangulares, con patio o luna en su interior. Una tendencia que irá transformándose a comienzos del XX, con una sutil y paulatina evolución, hacia un neorrenacimiento de inspiración hispana, acorde con la moda que se iba imponiendo en todo el país y que seguía las trazas del llamado estilo plateresco o Reyes Católicos[8].

Pero la arquitectura neogótica y neomedieval también tuvo su reflejo en la capital aragonesa, aunque lamentablemente la mayoría forman parte de un patrimonio perdido. Por este motivo, en la actualidad pudiera pensarse, tras un breve recorrido por la ciudad de Zaragoza, que en ella no triunfó esta tendencia. Nada más alejado de la realidad. Reconstruir la imagen del pasado es una tarea ardua cuando se trata de eventos y construcciones efímeras, que

---

7 Incluso para el edificio de La Caridad, José de Yarza y Echenique ideó un proyecto, que no se llegó a ejecutar, de estilo neorrenacentista, optándose finalmente por un diseño muy funcional con toques decorativos modernistas. *Vid.*: POBLADOR MUGA, M.ª P., «El grupo escolar Gascón y Marín (1915-1917): Una obra del neorrenacimiento aragonés realizada por el arquitecto zaragozano José de Yarza y de Echenique (1876- 1920)», *Artigrama*, 15, 2000, pp. 371-390.

8 POBLADOR MUGA, M.ª P., «La arquitectura regionalista en Aragón. Del regeneracionismo aragonesista al casticismo hispano», en VILLAR MOVELLÁN, A., y LÓPEZ JIMÉNEZ, C. M. (eds.), *Arquitectura y Regionalismo,* Córdoba, Universidad de Córdoba, 2013, pp. 361-380.

también los hubo en este estilo; pero esta dificultad se incrementa cuando, además, las obras que se levantaron sólidamente, con afán de permanencia, tampoco lograron mantenerse en pie, ya que, a las pocas décadas de erigirse, fueron demolidas. Unas veces debido a cambios en el gusto, otras arruinadas por el abandono, y todo ello sumado a una urbe con una población en continuo crecimiento y expansión, provocaron su desaparición.

Cabalgatas y arquitecturas efímeras neomedievales

El neogótico y lo neomedieval fueron una de las tendencias que más gustaron para engalanar la ciudad y diseñar arquitecturas efímeras, erigidas para solemnes acontecimientos. Pero no solo estas fugaces construcciones contribuyeron a dar ese toque colorista y neomedievalizante a las calles de la capital aragonesa, sino que también algunos festejos como *La cabalgata histórica de Don Jaime el Conquistador*, descrita de manera pormenorizada en el número XLII de *La Ilustración Española y Americana*, del 8 de noviembre de 1872, ilustrada por dos dibujos de Francisco Pradilla, transferidos a la técnica xilográfica por un tal Comba [fig. 6].

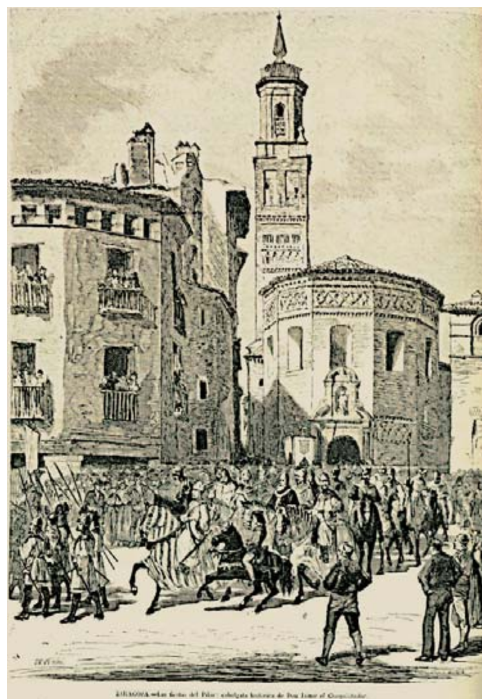


Fig. 6. Francisco Pradilla, Cabalgata histórica de Don Jaime el Conquistador, *grabado publicado en* La Ilustración Española y Americana, *año XVI, núm. 42, Madrid, 8 noviembre, 1872.*
Imagen: <http://www.cervantesvirtual-com/obra/la-ilustracion-espanola-y-americana--798/>.

Organizada durante las Fiestas del Pilar para contribuir a la solemne consagración del templo de su Santa Patrona, y que sin lugar a dudas dejaron un grato recuerdo, que tuvo que perdurar en la memoria de los zaragozanos durante muchos años, al tratarse de un paso más en la culminación de esta gran empresa constructiva, un anhelo largamente esperado. Tras la ceremonia religiosa, oficiada según el ritual romano, con la participación de dieciocho arzobispos y obispos, entre todos los festejos destacó esta gran cabalgata histórica representando la entrada triunfal del rey Jaime I en Valencia, el 28 de septiembre de 1238, y el otorgamiento de sus fueros. El mencionado semanario ilustrado relató la composición de manera tan detallada que citaba todos y cada uno de los nombres de los personajes representados y su orden de participación, proporcionándonos hoy un pintoresco testimonio:

> «La bandera morisca ondeaba en la plaza de toros, lugar elegido para representar la ciudad vencida. Un jinete moro, que representaba a Abu-Zeyan, entregó las llaves de la ciudad.
>
> Abrían la marcha los jinetes que representaban a Hugo de Focalquier, maestre del hospital; a los comendadores de Alcañiz, Calatrava y el Temple, y a los caballeros Guillermo de Aguiló, Rodrigo de Lizana, Jimeno Pérez de Tarazona y Pedro Clariana, que asistieron al rey desde el comienzo de la campaña. Seguían las tropas de Lérida que, desde las ciudades, fueron las primeras en asaltar los muros de Valencia. Diez hombres de la milicia de Zaragoza, que tocaban el himno o marcha de Don Jaime I «el Conquistador».
>
> Seguían cuatro almogávares y cuatro caballeros de la mesnada real, que se iban intercalando entre don Pedro Cornel y el mayordomo mayor del reino de Aragón, llevando el estandarte real; Abu-Abdallah, que, con sus parciales, también asistió al rey desde el principio del sitio; otros cuatro caballeros moriscos y ocho almogávares; los caballeros de conquista don Diego Crespi, que obtuvo el lugar de Sumarcárcel; don Juan Caro, el de Mogente; don Pedro Artés, el de Ortells; don Jaime Zapata de Calatayud, el de Sella; don Lope de Esparza, el de Benafer; don Hugo de Fenollet, el de Genovés; don Alonso Garcés, el de Mascarell; don Jaime Montagut, el de Tous y Carlet; don Sancho de Pina, el de Benidoleig; don Juan Valsera, el de Parsent, y don Pedro Vareliola, el de Benifarri; las tropas de Barcelona y Tortosa; Astruch de Belmonte, maestre del Temple, y los comendadores de Montalbán, Oropesa y Uclés; las tropas de Daroca; don Pedro Amyell, arzobispo de Narbona; cuatro caballeros franceses; los pro-hombres de Valencia Ramón Pérez de Lérida, Ramon Ramón, Guillermo de Belloch, Pedro Sanz, Bernardo Gisbert, Tomás Garidell, Guillermo Moragues, Pedro Balaguer, Marimón de Plegamans, Ramón Durfort, Guillermo de Lacera y Bernardo Zaplana (estos prohombres, con varios convecinos suyos, con el rey, los prelados y los nobles, hicieron el Código para el gobierno de Valencia, que sirvió de base después para la

> Constitución valenciana), las tropas de Calatayud y Teruel; cuatro guerreros ingleses; diez hombres de la milicia de Zaragoza, que tocaban la marcha que lleva el nombre del 'Conquistador'; ocho almogávares; el obispo de Zaragoza, don Bernardo de Monteagudo, y el de Barcelona, don Berenguer de Palón, y los caballeros que asistieron al sitio de Valencia, firmando con el rey y con los prelados, como testigos, la capitulación de la ciudad, a saber: el infante don Fernando, tío del rey; don Nuño Sánchez, deudo sanguíneo del mismo; don Pedro Fernández de Azagra, don García Ronieu, don Artal de Luna. En Berenguer de Entenza, don Guillermo de Entenza, don Arotella, Ansaldo de Gúdar, Fortuny Aznárez, Blasco Maza, Roger, conde de Pallás, Guillermo de Moncada, Ramón Berenguer de Ager, Berenguer de Erill, Pedro de Queralt y Guillermo de Sant-Vicens. Seguían las tropas de Zaragoza y Huesca, don Juan de Pertusa, caballero mayor del rey, y cerraban ocho caballeros de la mesnada real.
>
> La cabalgata fue magnífica y el entusiasmo que produjo excitaba a las gentes de manera que en algunas ocasiones, como si el hecho representado fuera real, guitaban: '¡Viva Don Jaime *el Conquistador*!'»[9].

Sin duda, su ambientación medievalizante tuvo que dar una nota pintoresca y colorista a las calles zaragozanas. En otras localidades españolas también se celebraban este tipo de eventos, que inundaban con su algarabía y pintoresquismo acontecimientos que se pretendían conmemorar. Aunque lo cierto es que las cabalgatas históricas constituyen un episodio puntual en Aragón, incluso olvidado por la memoria colectiva de sus ciudadanos, a diferencia de otras regiones, como es el caso de Valencia y Murcia, donde se siguen celebrando, de hecho las propias fiestas de moros y cristianos son sus más legítimas herederas[10].

En cuanto a las arquitecturas efímeras erigidas en la Zaragoza de finales del siglo XIX y comienzos del XX, algunas —no todas— fueron trazadas siguiendo

---

9 *La Ilustración Española y Americana*, año XVI, núm. 42, Madrid, 8 noviembre, 1872. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ilustracion-espanola-y-americana-798/>.

10 Muchas ciudades españolas celebraron cabalgatas históricas, un ejemplo destacado, por su envergadura y por el material fotográfico conservado, es la celebrada en Sevilla con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929; *vid.*: <http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com.es/2010/04/cabalgatas-historica-y-maria-de-las.html>, rememorando la conquista del rey Fernando III el Santo, ideada por el pintor Santiago Martínez. Era habitual que prestigiosos artistas locales, como en este caso, dieran el toque «artístico» en el diseño de las cabalgatas, se tratase de temática histórica o no, de hecho conocemos los diseños para las carrozas realizados por Antonio Gaudí, para Barcelona, o los de Ricardo Magdalena, para Zaragoza (*vid.* Hernández Martínez, A., y Poblador Muga, M.ª P., «Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX», *Artigrama*, 19, 2004, pp. 155-195.



Fig. 7. Castillo efímero, fiestas del Pilar, 1904, Zaragoza. Archivo Coyne (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza).

los gustos neomedievales, debido a la paulatina introducción de las novedosas formas modernistas, que comenzaron a triunfar en los primeros años del xx. Destacando algunas obras como el templete morisco levantado en el Coso para la visita de la reina Isabel I en 1860 o dos de los tres arcos triunfales erigidos en 1903 para la de Alfonso XIII, sobre todo el diseñado por Ricardo Magdalena por encargo del Ayuntamiento, con sus almenas y merlones, su emblemas heráldicos y sus oriflamas ondeando al viento, por un lado, y, por otro, el patrocinado por la Real Maestranza de Caballería y rematado por maceros de aspecto medievalizante, siguiendo el diseño del joven ingeniero Manuel de Isasi-Isasmedi, aunque en ambos casos combinando detalles modernistas. De la misma manera que el espectacular castillo erigido por Ricardo Magdalena, para la celebración de una demostración del cuerpo municipal de bomberos, lució durante de las Fiestas del Pilar de 1904, aunque al final acabó como castillo de fuegos artificiales [fig. 7].

Pocos años después, durante la Exposición Hispano-Francesa de 1908, el gusto medievalizante para estas arquitecturas fue sustituido por un Modernismo floral, al considerarse más novedoso y apropiado por su aspecto más lúdico y atrevido. Así, la mayoría de los pabellones provisionales diseñados por

Ricardo Magdalena evocaron un estilo floral, por influencia del *Modernisme* catalán con aires de la *Secession* vienesa, salvo algunas excepciones como el arco de entrada para la visita real erigido en el paseo de la Independencia, muy similar al levantado por este mismo arquitecto en 1903, o como el curioso *stand* de Benedictine con su aire neogótico inglés, inspirado en el estilo Tudor.

Por tanto, el neorrenacimiento y el neogótico, ambos de herencia historicista, compartieron con los novedosos diseños modernistas, florales o *secesionistas,* y sus líneas en golpe de látigo, el aspecto de estas fugaces construcciones; sin embargo, cuando requieran un mesurado tratamiento oficial y estén pensados para perdurar se optará por evocar la arquitectura del Renacimiento, como sucedió en la propia Exposición Hispano-Francesa, con los edificios de Museos y de Escuelas, a diferencia de otros lugares de España, caso de Valencia y la Exposición Regional de 1909, al preferirse para el pabellón patrocinado por el Ayuntamiento el neogótico.

El neogótico y lo neomedieval en la arquitectura civil y religiosa

En muchos países europeos el neogótico fue considerado un estilo simbólico y sugerente, un modelo a seguir sobre todo para la moderna arquitectura desde el punto de vista estructural y volumétrico e incluso en la vecina Cataluña se exaltaba esta tendencia al considerarse emblema de la *Reinaxença*, hasta el punto de vincularse en ocasiones estrechamente con el *Modernisme*, como sucede en la obra de arquitectos como Antoni Gaudí, Joan Rubió i Bellver, Josep Maria Jujol y, sobre todo, en Josep Puig i Cadafalch, sin lugar a dudas el más medievalista; sin embargo, en Aragón no sucedió así. Quizás por encontrar un estilo propio, diferente de lo que sucedía alrededor, que pudiera erigirse en emblema de lo aragonés, en un momento crucial de la historia, cuando algunas figuras de la política local, como es el caso de Joaquín Costa, defendían las ideas del regeneracionismo, para el cual el progreso de España necesariamente dependía del desarrollo y bienestar de todas sus regiones, quizás por estos motivos se optó a finales del siglo xix por el neorrenacimiento.

Al volver la vista al pasado, para promover la exaltación de la historia vernácula, como así requiere el sentir regionalista, Aragón hubiera podido identificarse perfectamente con la evocación de su arquitectura medieval y, en especial, del gótico, símbolo inequívoco de gloriosos episodios de su pasado, cuando la Corona de Aragón dominaba numerosos y prósperos territorios, llegando hasta los confines del Mediterráneo. Un periodo que, además, tantos frutos había aportado al arte, tanto en el románico como en el gótico, con obras emblemáticas como las catedrales de Zaragoza, Huesca y Teruel, pero

también las de Barbastro, Tarazona o Albarracín, el gran monasterio de San Juan de la Peña, cuna del reino y panteón de los primeros monarcas, que incluso albergó entre sus muros el Santo Grial hasta que Alfonso V el Magnánimo en 1437 lo entregó a la catedral de Valencia, el gran castillo de Loarre, monasterios cistercienses como los de Rueda, Veruela o Sigena y un sinfín de monumentos señeros para el sentir aragonés. Por este motivo, resulta curioso comprobar que, si bien la arquitectura regionalista pudo inspirarse en estas doradas páginas de la historia del arte local, optó por otra solución: proponer al palacio del siglo XVI como alegoría y enseña, aquellos que evocaban el esplendor de la Zaragoza del Renacimiento, una ciudad que llegó a ser conocida como «la harta», un calificativo otorgado por algunos viajeros sorprendidos por la gran cantidad de espléndidas casas solariegas que en sus calles levantaron la nobleza y los más ricos comerciantes y banqueros, a la *maniera* moderna siguiendo los patrones florentinos.

Tampoco el neomudéjar, tan vinculado a la tierra, a la historia y a la tradición local, que bien hubiera podido erigirse en seña identidad regional, no supuso más que un maquillaje superfluo concentrado en los ornamentos de algunos edificios que se construyeron en esta época[11]. Y, en cuanto a la llamada arquitectura morisca o andalusí los ejemplos fueron tan pintorescos como escasos, destacando obras del arquitecto Miguel Ángel Navarro como la casa del fotógrafo Francisco de las Heras en Jaca o el cine Alhambra en Zaragoza, así como el pintoresco pabellón de los Baños del Rey en el Balneario de Termas Pallarés, en Alhama de Aragón, e incluso inspiraron a los arcos provisionales, efímeramente levantados en el paseo de la Independencia, para conmemorar el final de la batalla de Alhucemas en 1927, confirmando la dilatada presencia de este estilo. A diferencia de lo que sucedía en Andalucía, donde lo morisco se impuso rotundamente por considerarse un estilo arraigado por tradición e historia.

Sin embargo, a pesar del escaso triunfo del neogótico, se erigieron en Aragón, sobre todo en Zaragoza, algunas obras destacadas, siempre teniendo presente que esta tendencia no se utilizó para las de mayor envergadura, sino sobre todo para edificios religiosos, interesantes pero algo más modestos, puesto que se consideró que este lenguaje se adaptaba perfectamente a su función, por sus evidentes connotaciones, al evocar las formas de las grandes catedrales e iglesias europeas del medioevo. Lamentablemente, muchas de estas construcciones han desaparecido; como ha sucedido con la iglesia del colegio del Sagrado

[11] Biel Ibáñez, P., y Hernández Martínez, A., *La arquitectura neomudéjar en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

Corazón ubicado al comienzo de los paseos de Sagasta y de Damas, que fue inaugurada en 1895 siguiendo en su construcción las trazas diseñadas por Ricardo Magdalena, o como el caso del convento de las Adoratrices, del arquitecto Manuel Martínez de Ubago, proyectado posiblemente entre 1907 y 1908 y que se encontraba en los terrenos actualmente ocupados por el edificio de viviendas de la calle de Hernán Cortés núm. 10, además de otros ejemplos como el antiguo asilo de las religiosas de María Inmaculada, en la calle Don Hernando de Aragón esquina al actual paseo de la Constitución, cuya fachada presentaba un estilo neogótico muy ligero diseñado en 1913 por Julio Bravo, derribado y posteriormente reedificado para levantar en su mismo solar, hace escasos años, una nueva sede para la orden.

Sin olvidar que todavía se conservan algunos ejemplos neogóticos, con fachadas de ladrillo a cara vista aportando un estrecho vínculo con la arquitectura vernácula, como el asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados (1880-1882), en la avenida de San José núm. 22, la iglesia parroquial del barrio de Garrapinillos (1874) o la fachada lateral del Convento del Santo Sepulcro (1884) incluso utilizando azulejos del siglo XVI, todas obras del insigne arquitecto Ricardo Magdalena; a las que también se sumaron las de otros arquitectos zaragozanos y en especial Julio Bravo Folch, quien realizará las iglesias para el asilo de Nuestra Señora del Pilar en la calle de Predicadores núm. 115 (1894), la de las Siervas de María en el paseo de Sagasta núm. 33 (1903) y la de la congregación de las Hermanas de la Caridad de Santa Ana en la calle de Madre Rafols número 13 (1905). De la misma manera, José de Yarza también ensayará la tendencia neogótica en la localidad de Zuera, próxima a la capital aragonesa, para la torre campanario ubicada a los pies y que presenta, en su zona baja, la original función de acceso principal o portada a la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, según proyecto elaborado en 1903, o Miguel Ángel Navarro cuando traza la fachada meridional del colegio de las Escolapias (1915) que da a la plaza de Salamero, en la ciudad de Zaragoza o al diseñar la iglesia del, antes mencionado, balneario de Termas Pallarés, en Alhama de Aragón, tristemente derribada hace una década, cuyo aspecto parecía inspirarse en obras similares del arquitecto barcelonés Joan Martorell. Una tendencia que alcanzó notables edificaciones como la parroquia de San Antonio de Padua, mausoleo medievalizante dedicado a los italianos fallecidos en la Guerra Civil española, financiado por el gobierno de Mussolini, e incluso superó ampliamente el umbral del siglo XX, alcanzado incluso la mitad de la centuria, con iglesias como la del colegio de los Jesuitas en el paseo de las Damas, levantada a comienzos de la década de los sesenta y derribada escasos años después.



Fig. 8. La casa de las Brujas o de las Hadas, calle de Gil de Jasa núm. 24, esquina a Alar del Rey, durante años sede del Colegio Santo Tomás de Aquino (desaparecido), Zaragoza. Foto: <http://www.rafaelcastillejo.com/zaragoza>.

Aunque, lógicamente la arquitectura neogótica se acomodó perfectamente a los edificios religiosos, por sus evidentes connotaciones estéticas, lo cierto es que también tuvo su reflejo en algunas construcciones civiles y, en especial, dentro de ámbito doméstico, destacando dos construcciones de las que lamentablemente no tenemos muchos datos, debido a que fueron demolidas a mediados del siglo XX y a que, como fueron edificadas dentro de fincas privadas, en el Archivo Municipal de Zaragoza no se conservan sus planos. Aunque, al menos, conservamos algunas fotografías antiguas.

Nos referimos, en primer lugar, a la llamada «Casa de las Brujas» o «Casa de las Hadas», también conocida por encontrarse en ella la sede femenina del colegio Santo Tomás de Aquino,[12] regentado por la familia Labordeta, con su

---

[12] Curiosamente, el colegio masculino se encontraba no muy lejano, en el paseo de Ruiseñores y también era un edificio interesante, dado que, como en el caso anterior, se trataba en origen de unas preciosas villas que fueron reutilizadas como aularios, y en el caso de este presenta un aspecto modernista con su torreoncillo cupulado cubierto con *trencadís*, por influencia del *Modernisme* catalán, unas curiosas labores de azulejería troceada al azar cuyo origen se atribuye a la extraordinaria creatividad artística de José María Jujol, el gran arquitecto colaborador de Antonio Gaudí.

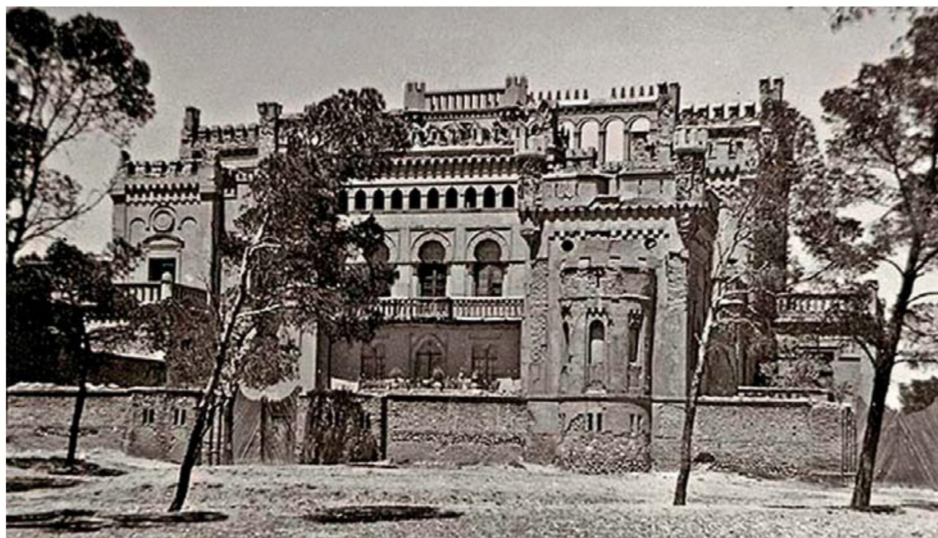


Fig. 9. Castillo del Dr. Palomar, villa o torre ubicada en la finca que ahora es ocupada por el parque que lleva su nombre, Zaragoza (desaparecido). Foto: <http://eszaragoza.blogspot.com.es/2011/07/imagen-del-castillo-palomar-de-zaragoza.html> (colección: Miguel Ángel Navarro).

chapitel medievalizante [fig. 8], muy similar al que todavía a duras penas se conserva, constreñido entre amenazantes medianiles que parecen esperar que acabe su existencia, en la casa de José García Sánchez, en la calle de Lagasca, desde hace muchas décadas utilizada como sede del Tribunal de Menores donde se combina un aire goticista con un estilo modernista inspirado en la *Secession* vienesa.[13]

Y, en segundo lugar, el castillo del Dr. Palomar, propiedad de un prestigioso médico zaragozano [fig. 9]. Sin lugar a dudas, no solo fue durante unas décadas una de las fincas o torres más espectaculares de la capital aragonesa, hasta el punto de conservarse su topónimo en el parque que todavía recuerda su nombre, sino que quizás fue también la más rotunda y original, aunque posiblemente no la única.[14] El llamado Castillo de Palomar fue erigido

---

13 Poblador Muga, M.ª P., «Casa de José García Sánchez», en VV. AA., *Francisco Albiñana Corralé, 1882-1936. Arquitecto, político e intelectual*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón / Cajalón / Ayuntamiento de Zaragoza, 2004, pp. 98 y 99.

14 Recordamos obras como el proyecto que Francisco Albiñana para un encargante llamado Felipe Montori, en la salida hacia la antigua carretera de Teruel, en el barrio conocido por aquel entonces como del Castillo, firmado en 1913 y citado en: Poblador Muga,

siguiendo el proyecto de Miguel Ángel Navarro y se trataba de una rotunda construcción medievalizante, con aires moriscos, que le conferían un pintoresco aspecto, como todavía recuerdan hoy muchos zaragozanos.

El neogótico y lo neomedieval en las artes aplicadas

Aunque, sin lugar a dudas algunas construcciones zaragozanas de diseño neomedieval fueron interesantes, las artes decorativas destacaron por su gran calidad. Así, el neogótico sirvió de inspiración especialmente para la tapicería y la forja artística de cerrajeros como el turolense Matías Abad y su taller «El Vulcano», que eleva la artesanía del trabajo en hierro a obra de arte, dentro de la renovación de los oficios artísticos propugnada por el Modernismo a través de la búsqueda del arte decorativo como así quedó reflejado en numerosas obras en la ciudad de Teruel, llegando incluso a realizar trabajos para Madrid, Cataluña, Andalucía y, cómo no, para el resto de Aragón como en la espectacular portada del comercio zaragozano de Archanco, una tienda dedicada a la venta de maquinaria agrícola que estuvo situada en la céntrica calle de Contamina, con piezas de forja ensambladas, adornadas con cardinas y dragoncillos goticistas, que afortunadamente se conservan; ya que tras clausurarse y desaparecer este establecimiento, fueron desmontadas y guardadas por sus descendientes[15].

Talleres Quintana, siguiendo los diseños de Ricardo Magdalena, realizó el espectacular Rosario de Cristal de Zaragoza, combinando aires goticistas y bizantinos. Una obra singular de una extraordinaria calidad artística y originalidad, que influyó en la creación de otras tanto en Aragón como en el resto de España y que confirman las tendencias estéticas que definieron el gusto de una época[16].

M.ª P., *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Zaragoza, Universidad, Servicio de Publicaciones, Prensas Universitarias, CD-rom, 2003, [tesis doctoral]. En los planos adjuntados en la licencia de obras, figura una sencilla villa o torre con almenas y merlones de estilo neomedieval.

15 Pérez Sánchez, A., «Forja modernista», en *De lo útil a lo bello: Forja tradicional en Teruel*, Teruel, Museo de Teruel (Diputación Provincial), 1993, pp. 61-75 y 135. Durante la exposición, como así puede apreciarse en las fotografías de este catálogo, las piezas de forja fueron exhibidas, recreando el aspecto de la portada de este establecimiento.

16 Investigaciones llevadas a cabo por la doctoranda Blanca Isasi-Isasmendi, en su trabajo para la obtención del DEA (Diploma de Estudios Avanzados), sobre el taller de la familia Quintana y los rosarios de cristal, continuada en su tesis doctoral sobre las vidrieras artísticas zaragozanas de la transición del siglo xix al xx. *Vid.*: «La vidriera artística zaragozana: Talleres Quintana y los Rosarios de Cristal», *Artigrama*, 27, 2013.

LA CIUDAD COMO ESPACIO SIMBÓLICO EN EL TIEMPO DE LAS VANGUARDIAS

CONCHA LOMBA SERRANO
Universidad de Zaragoza

> […] me es imposible escribir versos en elogio de la naturaleza.

FUE LA RESPUESTA de Charles Baudelaire al editor Fernand Desnoyers en 1855 cuando le solicitó algún poema inspirado en la naturaleza para publicarlo. A cambio, le entregó «La soledad» y «El crepúsculo de la tarde», dos composiciones incluidas siete años después en *El Spleen de París*[1], en el que se reafirmaba en su contundente pronunciamiento inicial diciendo:

> Y ahora la profundidad del cielo me consterna, su limpidez me exaspera. La insensibilidad del mar y la inmutabilidad del espectáculo me sublevan […][2].

Con estas declaraciones, Baudelaire abandonaba la que había sido una de las principales fuentes de inspiración artística para convertir a la ciudad, a París, en el escenario de sus composiciones poéticas; tal y como, a su entender, debía plantearse el artista moderno. Poco importaban las críticas que recibió. Porque el París del poeta maldito, el protagonista de *Las flores del mal*, era, en palabras de Walter Benjamin[3] y del propio Baudelaire, una «[…] gran planicie donde el frío viento juega […], las casas en las que la bruma alargaba la altura», simulando «los dos muelles de un río crecido», el amontonamiento de «palacios nuevos,

---

1 BAUDELAIRE, CH., *El Spleen de París* (1862), Trad. E. Olsina, Barcelona, Fontamara, 1981. Parte de los poemas que contiene ya habían sido publicados en 1857 en la primera versión de *Les Fleurs du Mal*.

2 BAUDELAIRE, CH., «El *confiteor* del artista», *El Spleen…, op. cit.,* p. 19.

3 «Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire» fue el título de una conferencia impartida por Benjamin en mayo de 1939 en las «Décades» de Pontigny. *Vid.* MONNOYER, J. M. (ed.), *Walter Benjamin. Écrits français,* Paris, Éditions Gallimard / NRF, 1991, pp. 235-240.

andamiajes, edificios, viejos suburbios»; en síntesis, una ciudad en plena transformación. Muy distinto, por lo tanto, al elogiado por Víctor Hugo en 1867[4].

Bajo esta nueva bandera y aclamado por sus numerosos acólitos, Baudelaire se convirtió en el *flâneur*, el paseante aparentemente ocioso que callejeaba por la ciudad, observaba y describía, siguiendo de nuevo a Benjamin: «[…] al asesino, el trapero, el mártir y también la prostituta, la dama criolla, la Beatriz o las que llama mujeres condenadas […]»; la población marginal en cualquiera de sus formas.

Comenzaba entonces una etapa literaria, cuya traslación plástica fue inmediata. Porque, casi al mismo tiempo, los pintores de la vida moderna ensayaron un nuevo repertorio icónico en el que la ciudad y el complejo universo en ella contenido ocuparon un papel estelar. Hasta el punto de convertirla en un símbolo que los artistas utilizaron con deleite a lo largo de un amplio periodo de tiempo: el que alumbró las grandes transformaciones artísticas producidas durante el tiempo de las vanguardias.

Los flamantes escenarios poco tenían que ver, sin embargo, con las evocadoras ciudades que poblaban los fondos de los primitivos flamencos o con las sugerentes atmósferas urbanas y paisajísticas que recrearon los pintores renacentistas italianos. Tampoco con los paisajes ensoñadores y arquitecturas preciosistas que les precedieron.

Ni tan siquiera mantuvieron demasiadas vinculaciones formales y conceptuales entre sí. Los jóvenes adalides de la modernidad que siguieron la consigna del *flâneur* parisino ensayaron *maneras* estéticas distintas, que se fueron sucediendo en el tiempo en el territorio europeo que, poco a poco, abandonaba los antiguos regímenes políticos para adentrarse por el sendero de la modernidad. Y en lógica consecuencia, convirtieron a *sus* ciudades en símbolos distintos en función de su ideología poética y existencial.

Primero fueron Édouard Manet y algunos de sus coetáneos quienes hicieron de la vibrante ciudad del Sena su fuente de inspiración. Pero al comenzar el siglo XX, irrumpieron en la escena pictórica las nuevas ciudades industriales como la emergente Barcelona de la mano del joven Picasso; las industriosas Milán y Turín de los futuristas; la Roma eterna o la resplandeciente Ferrara recreadas por los metafísicos De Chirico y Sironi, que poblaron sus silentes arquitecturas clásicas de autómatas y maniquíes. Unos maniquíes que, de tanto en tanto, asomaban también entre las calles del Berlín escenario de los prodigios, de la nueva metrópolis que, primero, los *patéticos* y, esencialmente,

---

4 Hugo, V., *Elogio de París* (1867), Madrid, Ediciones Gadir, 2011.

Grosz, emplearon como recurso simbólico entre sus ácidas y delirantes imágenes; incluso cuando ya avanzado el tiempo, la *nueva objetividad* se apropió también de la ciudad. Imágenes oníricas y surreales creadas por Delvaux para narrar sus ensoñaciones urbanas en aquella Bruselas de atmósfera gris. Imágenes frías y veraces del Nueva York nacido tras la gran depresión compuestas por Hopper. E imágenes todavía más duras, como las concebidas de nuevo por Pablo Picasso, que rompieron el símbolo urbano en mil pedazos.

1. El París moderno como primer escenario

Los jóvenes pintores de la vida moderna respiraban el espíritu del *flâneur* baudelariano, convirtiendo a París en el referente simbólico, en el escenario perfecto, que unos y otros representaron según sus propias convicciones estéticas e ideológicas.

Porque, como afirmaba Benjamin, fue París la que «[…] creó el tipo del *flâneur*. Lo raro es que no fuera Roma […]. Pero no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho la alabada tierra del flâneur, el paisaje formado de pura vida […]. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el flâneur. O más exactamente: ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se abre como paisaje, le rodea como habitación»[5].

El París objeto de su devoción no fue, sin embargo, la ciudad histórica anclada junto al Sena, sino el París posrevolucionario, en el que las ambiciosas ampliaciones urbanas definieron sugerentes boulevares entre los que abundaban pasajes haussmanianos, «híbridos de calle e interior», poblados de una arquitectura moderna que sobrecogía a los visitantes y cobijaba una nueva clase social que sustituyó a la languideciente aristocracia de antaño. Una clase social que irrumpía alegremente en los cafés, en las salas de baile, en los espectáculos de Montmartre, que paseaba en carruajes por las flamantes vías urbanas, mientras los miserables transitaban calles sin asfaltar y habitaban edificios insalubres entre explanadas en construcción a la espera de una ansiada reforma.

Algunos de ellos, sin embargo, optaron sencillamente por el París sofisticado, en el que convergía la nueva burguesía y la renovada aristocracia que, a lomos de sus caballos o acomodados en lujosas carrozas, se pavoneaban por los boulevares o asistían a brillantes espectáculos, mezclándose con bailarinas y prostitutas.

---

5 Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2007, p. 422.

Entre otros, Constantin Guys (1802-1892), uno de los pintores preferidos de Baudelaire, a quien no solo dedicó su «Sueño parisino»[6], sino que lo convirtió en el *Artista* por excelencia en su famosa publicación *El artista y el mundo moderno*. Un pintor mediocre, frente a los que en aquel momento ensayaban *maneras* mucho más avanzadas, pero buen dibujante, que encarnó como pocos la idea del *dandy*. Sus imágenes, sus instantáneas, nos remiten a esos momentos fugaces con que se desesperezaba el París bohemio y acomodado que tanto gustaba a su amigo el poeta[7], sin ningún otro compromiso ideológico.

Más sugerentes, desde mi punto de vista, son las imágenes simbólicas de ese mismo París recreadas por Elisée Maclet (1881-1962) que representó el Montmartre de la bohemia. Un territorio bien conocido para el artista ya que se había ganado la vida decorando carrozas para el «Moulin Rouge», en el que el *Lapin Agile*, el *Moulin de la Galette* o la *Maison de Mimi Pinson* emergieron entre sus pinceles antes de que Utrillo se sirviera de ellos como fuente de inspiración, con la misma ternura o indulgencia con las que representaría poco después los suburbios parisinos. El símbolo de la nueva vida urbana del París bohemio, en el que se entremezclaban los personajes de la alta burguesía con artistas, prostitutas y trabajadores…, se convirtió durante su primera etapa artística en su paisaje natural. Y cual *flâneur* baudelariano, Maclet retrató también el reverso de la medalla: los barrios y las gentes más desfavorecidas del París moderno; o los nuevos escenarios que se iban definiendo como sucede en *Les Halles*.

En esa misma línea, pero con una calidad y una profundidad simbólica mayor, es preciso situar a uno de los mejores y más avanzados pintores del momento: Édouard Manet (1832-1883) quien, como ya han señalado otras voces más autorizadas, debería haber protagonizado *El pintor de la vida moderna*. La razón para que el poeta maldito no lo convirtiera en su modelo bien pudiera deberse a una cierta e inconfesa rivalidad con el llamado padre del impresionismo. Ello no impidió, sin embargo, que fuera uno de los pintores más citados por el poeta o que mantuvieran una estrecha relación, como demuestra el hecho de que el *Bebedor de absenta* manetiano estuviera inspirado en uno de los traperos borrachos incluidos en el poema «Del vino y del hachís»

---

6 Baudelaire, CH., «Sueño parisiense. A Constantin Guys», *Las Flores del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 149-151.

7 Marchesseau, D. (dir.), *Constantin Guys, Fleurs du mal*, catálogo, París, Musée de la Vie Romantique, 2002.



Fig. 1. Edouard Manet, Música en las Tullerías, *1862. Londres, National Gallery.*

firmado por Baudelaire; o que, según Antonin Proust, el poeta soliera acompañar a Manet en sus visitas a Las Tullerías, a donde acudía «[…] prácticamente todos los días, de dos a cuatro de la tarde, para realizar sus estudios al aire libre, bajo los árboles […]. Baudelaire suele ir con él»[8]. Lo cierto es que semejantes visitas debían llamar la atención, pues acudía con su caballete y ataviado con la elegancia que acostumbraba. Luego mostraba los bocetos que había realizado en su tertulia habitual.

Parisino de pura cepa, en palabras de Françoise Cachin, «de esos que llamaban en aquella época un *boulevardier* o un *flâneur*. Toda su vida acudió a pasear un rato, por las tardes, a los elegantes cafés de principios de la década de 1860 […]», Manet representó y simbolizó como ningún otro pintor el París moderno, la nueva sociedad emergente.

Su *Música en las Tullerías* [fig. 1], pintado en 1862 y expuesto por vez primera al año siguiente en la galería Louis-Martinet, constituye, como es bien

---

8 La cita de Antonin Proust, fechada en 1897, ha sido tomada de Cachin, F., «Introducción a Manet», en Mena, M. (com.), *Manet en el Prado*, catálogo, Madrid, Museo del Prado, 2003, p. 32.

sabido, una de las obras más notables del artista y una de las más significativas para la historia del arte y para nuestra reflexión.

Representa el ocaso del París aristocrático, de aquel Segundo Imperio que tocaba a su fin, presidido por la emperatriz Eugenia de Montijo, gran amante de la cultura y patrocinadora de muchas de las gentes que se dieron cita en el lienzo; incluido el propio Baudelaire, a quien defendió cuando fue encausado por publicar sus *Flores del mal*. Y el inicio de una nueva era.

En aquella sociedad cambiante que retrata Manet, las Tullerías se abrían al público tres días a la semana y, en ocasiones, se podía escuchar música. Ese momento preciso, aunque la música no sonase en la exquisita composición, es el que Manet refleja en el lienzo, en el que, en distintos grupos y como si de una secuencia fotográfica se tratase, aparecen personas relacionadas afectivamente con el pintor; personalidades harto representativas de la cultura más avanzada que, poco a poco, iba instalándose entre los parisinos. Junto a Manet, retratado de pie y ataviado elegantemente con sombrero de copa y barba, aparecen su hermano Eugène y su madre. También una de sus modelos favoritas, Victorine Meurent, representada en obras como *La cantante de las cerezas* o *Desayuno sobre la hierba*; el propio Baudelaire, de perfil y en actitud taciturna; un antiguo compañero de estudios del pintor: Balleroy; el escritor Zacharie Astruc, el pintor Henri Fantin Latour, el barón Taylor, gran conocedor y defensor del arte español; escritores como Jules Husson Champfleury o Théophile Gautier; el compositor Jacques Offenbach junto a su esposa y Madame Lejosne, en cuyo salón Manet conoció a Baudelaire, y Madame Loubens, las dos figuras femeninas centrales situadas junto al pintor y ataviadas con un vibrante amarillo que obliga al espectador a contemplarlas, al igual que hacen ellas. Ambas, cuales antiguas mecenas, desempeñaron un papel estelar en la modernización artística del momento. Manet pintó a lo más granado de la elite intelectual parisina, en una actitud amable y feliz, como correspondía a los nuevos tiempos que soplaban con fuerza frente al Imperio agonizante; una época que, de ser ciertas algunas teorías, estaba representada en el lienzo por la propia emperatriz Eugenia de Montijo que, en contraposición con la apabullante presencia de las dos damas citadas, aparece menos visible, sentada y sin mirar al espectador, en un plano distinto aunque no secundario. A través del trío de damas, la contraposición entre una y otra época cobra un carácter simbólico.

En *Música en las Tullerías*, Manet pinta «el espectáculo de la vida elegante y de las miles de efímeras existencias que flotan en los laberintos de la gran

ciudad […]»[9], superando el carácter costumbrista de otros artistas, con una maestría sin igual, componiendo grupos que van alternándose rítmicamente gracias a los oscuros troncos de los árboles que cobijan y agrupan esa tarde feliz. Ni que decir tiene y como ya es bien sabido que el lienzo provocó un gran escándalo entre la crítica y la sociedad más conservadora del momento que le acusó de mostrar manchas, esbozos borrosos, colores violentos, escenas sin trabazón. «[…] Su Concierto en las Tullerías hiere los ojos como la música de carnaval asalta los oídos […]»[10]; todo un dechado de calificativos que, por el contrario, la convirtieron en una de las obras cumbres del artista moderno, de aquel famoso *flâneur*.

Un *flâneur* que, en mi opinión, trasciende simbólica y conceptualmente al *boulevardier* de Baudelaire. Por muchas razones. Lo sustancial es que Manet, en pleno Segundo Imperio, eligiera el jardín de las Tullerías, otrora espacio reservado para los paseos de la nobleza, precisamente en uno de aquellos días que se abría el público y era ocupado por esa nueva clase social, acomodada y culta, que, poco a poco, iba imponiéndose sobre el aristocrático París que, al tiempo, ampliaba su perímetro urbano a través de los grandes boulevares aunque siguiera trufado de barrios menesterosos. La elección de las Tullerías no fue, a mi entender, casual ni, mucho menos, inocente. Manet transformó el Palacio Real en el palacio de la nueva clase social, convirtiéndolo en el símbolo de una nueva época. Su obra trasciende, por lo tanto, los propósitos de Baudelaire, cuya poética se me antoja más epidérmica, y trasciende igualmente la imagen que Zola y Mallarmé habían construido sobre su amigo y admirado Manet.

No fue esta, sin embargo, la única vez que el pintor representó el nuevo París ya que con el transcurso del tiempo recurrió una y otra vez diferentes escenarios urbanos sobre los que reflexionar.

Entre otras, con su *Vista de la Exposición Universal de 1867*, un lienzo que parece volver los ojos de nuevo a España, solo que en esta ocasión no fue *La Pradera de San Isidro* de Goya su referente sino Juan Bautista Martínez del Mazo y su *Vista de Zaragoza* en 1647, aunque por la época en que pudo contemplarlo Manet se atribuía todavía a Velázquez. La imagen compuesta por el pintor tampoco es inocente; de nuevo trasciende el símbolo del París moderno para ofrecer una instantánea de los preparativos del gran acontecimiento cultural, fechado todavía en ese Segundo Imperio, que lejos de resplandecer

---

9 Baudelaire, CH., «L'Héroisme de la vie moderne» (1846), Cachin, F., *Manet 1832-1883*, catálogo, París-Nueva York, 1983.

10 La frase es del crítico Saint-Victor. *Vid.* Mena, M. (com.), *Manet…, op. cit.*, p. 173.



Fig. 2. Edouard Manet, La rue Mosnier con banderas, *1878. Los Ángeles Museo J. Paul Getty.*

brillante a la luz del sol, fue representado bajo un cielo grisáceo, plomizo, en el que, como apunta Manuela Mena, casi ninguno de los personajes representados contemplan los edificios en construcción, sino que charlan, montan a caballo, pasean, ajenos al gran espectáculo, mientras los operarios prosiguen con sus tareas de adecentamiento. La pintura, lejos de constituir un canto al magno acontecimiento, se limita a reflejar el momento. Y como Manet no era adivino, no podía suponer los terribles acontecimientos históricos que empañaron la inauguración de la exposición; por cuanto su distanciamiento pictórico quizá pueda deberse a su exclusión del gran certamen.

Una idea similar, aunque por distintos motivos, propició otros dos lienzos en los que la parisina rue Mosnier, bien conocida para Manet pues sus ventanas del estudio de la rue de Saint-Petersbourg daban a ella, se convirtió de nuevo en símbolo del París moderno, en construcción, que iba a celebrar una nueva exposición Universal: la de 1878. Me refiero a *Pavimentadores en la rue Mosnier* y *La rue Mosnier con banderas* [fig. 2], ambos fechados en aquel 1878, en los que la alegría festiva que parecen preludiar las ondeantes banderas se troca en un instante amargo al incluir al inválido que avanza trabajosamente por la calle y cuya cojera parece que fue producida en los terribles acontecimientos vividos en el Sitio de París y en la represión de la Comuna, el movimiento que gobernó la ciudad entre el 18 de marzo y el 28 de mayo de 1871.

De nuevo Manet convirtió a la ciudad de París en un símbolo de los acontecimientos históricos.

II. La *Ciudad de los prodigios*: Barcelona en el cambio de siglo

En 1888 Barcelona acogió una nueva Exposición Universal, a la que acudieron más de dos millones de visitantes. Fue uno de los acontecimientos más importantes de cuantos se celebraron en aquella ciudad que, desde hacía años, había iniciado su modernización[11]. Todo un hito, propiciado por la buena relación que la burguesía industrial catalana mantenía con la restaurada monarquía en aras de la paz social que garantizase el desarrollo económico y urbano iniciado años atrás. De hecho, la Exposición logró la rehabilitación del antiguo barrio de la Ribera, ganado para la ciudad en 1851 y convertido en el Parque de la Ciudadela; al tiempo que se mejoraban las infraestructuras ciudadanas y se erigían singulares edificios modernistas encargados, esencialmente, por la emergente burguesía.

Fue, precisamente, esa nueva ciudad que, en cierta manera y salvando las enormes distancias, parecía semejarse a París, la que disfrutó el joven Pablo Picasso (1881-1973). También la que le inspiró en los albores del siglo xx, durante los cuales retrató el reverso de aquella floreciente Barcelona en construcción.

A lo largo de aquellos años, entre 1895 y 1903, Picasso convirtió a las clases más desfavorecidas, en especial los ancianos, los niños y las mujeres que observaba en sus paseos por la ciudad, en los protagonistas esenciales de sus composiciones, poniendo de manifiesto los agudos contrastes sociales que coexistían en la ciudad condal que, desde un punto de vista político y social, atravesaba una etapa muy conflictiva[12].

En consonancia con esta panoplia humana, mucho más sentida y veraz que las imágenes recreadas por los pintores modernistas, la tradicional y avejentada arquitectura barcelonesa, concebida como retazos de un tiempo y de una forma de vida que poco a poco iba desapareciendo, constituyó otro motivo de inspiración para Picasso. Y tras algunas obras iniciales como los dos Paisajes urbanos de 1896 o *Baranda de azotea y depósito de agua*, fechada entre 1895 y

---

11 Grau, R., *Exposición Universal de Barcelona: libro del centenario, 1888-1988. Comisión ciudadana para la Conmemoración del Centenario de la Exposición Universal de Barcelona del año 1888*. Barcelona, L'Avenç S.A., 1988.

12 Sobre el compromiso social del artista *vid.*, entre otros, Lomba, C., «El compromiso político de Picasso, Miró y Dalí», VV. AA., *Arte y política en España 1898-1939*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2002, pp. 78-89; y especialmente Richardson, J., *Picasso. Una biografía*, I y II, Madrid, Alianza, 1995 y 1997.



Fig. 3. Pablo Picasso, Los tejados de Barcelona, *1903, Barcelona, Museo Picasso. © Pablo Picasso, VEGAP, Zaragoza 2014.*

1896, entre 1901 y 1903 sus queridos *terrats* compartieron la dureza y el dolor que caracterizó el trabajo picassiano durante el conocido como periodo azul. Solo que ahora era la propia ciudad la que emergía como símbolo del desamparo, de la desazón, que parecía inundar su alma.

Fue así como compuso sus *Tejados azules* de 1901, en los que parece ir olvidando sus pinceladas sueltas de colores intensos para adentrarse en el universo azul y mostrar los tradicionales tejados, entre los que se yerguen humeantes chimeneas industriales. También *Azoteas de Barcelona* fechada en 1902, en la que las alusiones a la ciudad pintada por el Greco son más que evidentes. Y *Los tejados de Barcelona* [fig. 3], pintado al año siguiente, que constituye toda una sinfonía de planos que bien podrían anteceder su lenguaje cubista, como ya ha sido puesto de manifiesto, y en el que tan solo reflejó los *terrats*, convertidos en el único horizonte visual que se ofrece al espectador desde las azoteas, en una gama azul intensa que parece confundirse con el cielo. Para componer los dos últimos, el malagueño se sirvió de un privilegiado observatorio: el de su estudio de la Riera de Sant Joan, número 17, para ofrecer una imagen urbana verdaderamente simbólica que, al margen de cualquier consideración estilística, muestra una perspectiva desoladora de la ciudad. De aquella Barcelona en la que se habían construido resplandecientes edificios modernistas como el Palacio Güell, mientras los alrededores seguían poblados de precarios edificios.

Y aunque entre las pinturas se perciban diferencias formales sustanciales, en las tres se evidencia el reverso de la ciudad al que aludía. Frente a los precisos

detalles que asomaban en la arquitectura religiosa que antaño ensayara, en estos momentos la ciudad de Picasso se convirtió en un símbolo del infierno existencial que atravesaba el pintor y de la miseria social que también albergaba la rutilante Barcelona, cosmopolita e industrial.

III. Milán, Turín y Roma como epicentro de la modernidad

> Nosotros cantaremos […] a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas […]; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes […]; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes […] y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados […] y al vuelo resbaloso de los aeroplanos […].

Así concluía el primer *Manifiesto futurista,* el literario, publicado por Filippo Tommasso Marinetti en 1909 en *Le Figaro*. Todo un canto a la modernización, a la industrialización, a la ruptura con el pasado, en sintonía con el ambiente que, en materia económica, política, social y cultural se vivía en Italia desde 1896[13] y que convirtió a la ciudad en su símbolo por excelencia.

Frente a la caducidad de las *ruinas* antiguas, ya fueran romanas, renacentistas o barrocas, frente a la sociedad campesina que se extendía por toda la península […], los pintores futuristas reivindicaban los modernos y nuevos escenarios urbanos de forma provocativa:

> […] Nuestros cuerpos se incrustan en los bancos donde nos sentamos, y los bancos entran en nosotros. El autobús se prolonga hasta las casas que deja tras de sí y las de su alrededor se precipitan sobre el autobús fundiéndose con él […][14].

Movidos por semejantes premisas, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo y Gino Severini convirtieron a la ciudad en el símbolo de la vida moderna y en su referente icónico más preciado. Compusieron nuevos escenarios urbanos poblados de fábricas, establecimientos comerciales y edificios modernos enlazados por rápidos medios de locomoción. Escenarios

---

13 Lanaro, S., «Italia 1905-1964: desarrollo de la sociedad, eclipse del país», *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, catálogo, Milán, Bompiani / Centro de Arte Reina Sofía, 1990, pp. 27-33.

14 *Manifiesto de los pintores futuristas*, 1910, firmado por C. Carrà, U. Boccioni, L. Russolo, G. Balla y G. Severini.



Fig. 4. Umberto Boccioni, Talleres en Porta Romana, *1909. Milán, colección particular.*

en los que los humos de colores grises provenientes de las chimeneas industriales, las irisaciones multicolores provocadas por la luz eléctrica resplandeciente sobre las aceras embaldosadas, y las luces emergentes de los fastuosos escaparates trufaban las zonas periurbanas y las ampliaciones urbanas de ciudades como Roma, Milán o Turín.

Especialmente elocuentes para el asunto que nos concierne fueron las pinturas de Umberto Boccioni (1882-1918) que, ya en 1909 y como preludio a *La città che sale*, compuso algunas sugerentes obras como *Periferia*, *Strada di periferia con cantieri edili*, *La mañana* y *Talleres en Porta Romana*, en las que las zonas periurbanas de la ciudad moderna se convirtieron en protagonistas de una suerte de crítica velada a los avances del progreso; en la línea de la que cinco años antes apuntaba Giacomo Balla en *La giornata dell'operaio*.

De todas ellas, *Talleres en Porta Romana* [fig. 4] es quizá la más significativa; desde luego la más interesante para nuestra reflexión. Considerada como una piedra angular del primer futurismo, aunque todavía contenga retazos del divisionismo ya languideciente, Boccioni la concibió cual peculiar elegía personal del Milán industrial. Representa una escena que el pintor acostumbraba a contemplar cotidianamente pues vivía junto a ese mismo escenario: el amanecer de aquella zona periurbana milanesa en la que todavía convivían extensos y coloristas campos de labor con potentes fábricas industriales y altos edificios en construcción. Un amanecer en el que se entremezclan, a base de una espléndida



Fig. 5. Umberto Boccioni, La città che sale, *1910. Nueva York, Museo de Arte Moderno.*

paleta de colores, los trabajadores que acudían a las fábricas con los campesinos que también iniciaban su trabajo ayudados todavía por los caballos, un animal que, poco a poco y a diferencia de lo que auguraba Marinetti, se convirtió por deseo de Boccioni en el nexo de unión entre el antiguo y el nuevo mundo.

Se trata de la misma exaltación nostálgica de la ciudad moderna que recreó en *La mañana* y que al año siguiente convirtió en símbolo de la urbe futurista con su vibrante *La cittá che sale* [fig. 5]; un lienzo célebre por considerarse la primera obra futurista y por su simbología que, bajo unas premisas estéticas distintas, repite, salvo por el dinamismo y el movimiento que la caracteriza, la idea subyacente en *Talleres en Porta Romana*. De nuevo, el despertar de la periferia urbana milanesa, en la que convive la nueva sociedad industrial (un edificio en construcción, repleto de andamios en los que los obreros comienzan su tarea), con las formas de vida tradicionales entre cuyas imágenes destaca la del caballo; solo que Boccioni lo emplea como animal de carga poniendo de manifiesto el interés del pintor por aunar la naturaleza y la técnica en contraposición al maquinismo, defendido por Marinetti. Porque para Boccioni, como para Carrà, la fuerza del caballo señala el camino hacia el futuro; de la misma manera que los obreros aportan su fuerza física a la dinámica de la nueva sociedad y de la pintura. En el fondo, Boccioni todavía evidencia ese cierto compromiso social que manifestaba Pellizza da Volpedo.

Ciudades restallantes de color y plenas de dinamismo siguieron protagonizando las obras del calabrés. Y entre ellas, por lo que de pictórico y simbólico

contienen, merece la pena destacar tres lienzos fechados en 1911 en los que Boccioni evidencia como la gran ciudad es capaz de albergar formas de vida y gentes distintas; y esa constituye su diferencia esencial frente a otros de sus compañeros de viaje.

Me refiero a *La calle penetra en el edificio*, en el que preside la escena una figura femenina, vista de espaldas, que invita al espectador a contemplar el fragor de la gran ciudad; una pintura concebida cual escenario dinámico en el que singulares edificios modernos dotados de cristales luminosos y balcones abiertos cobijan a las amas de casa que observan el ajetreo de los trabajadores.

Una idea similar, tanto en contenido como en simbolismo, caracteriza a *Visiones simultáneas*; solo que en esta ocasión la composición muestra una tensión mayor. O a *Las fuerzas de una calle*, un lienzo en el que Boccioni prescinde de los ciudadanos para representar una ciudad hostil, plagada de luces artificiales que surcan y hostigan las calles, atravesadas por los rápidos tranvías que, igualmente, destilan potentes luces; cual escenario atormentado.

> Giorgio de Chirico siempre ha estado obsesionado por este sentimiento de la arquitectura, por el sentido lírico y solemne que tienen las plazas, las torres, las terrazas y todas las construcciones que forman una ciudad [...].

La frase, escrita por el propio pintor en 1922 bajo el pseudónimo de Giovanni Loreto, no hace sino confirmar lo que sus imágenes reflejaban desde hacía más de una década. Desde que al inicio de los años diez el griego errante se adentró por la senda de la metafísica, una tendencia que contradecía la vertiginosidad que el futurismo defendía todavía por aquellas fechas.

Una nueva estética en la que las plazas (*El enigma de la partida* de 1914, por ejemplo), los pórticos (*Ariadna* y *El viaje angustioso* de 1913, *El enigma de la partida* de 1914), las torres (*La torre* de 1913 o *La gran torre* de 1915), los edificios clásicos, antiguos y modernos, repletos de innovaciones y fracturas estéticas, los objetos y maniquíes (*El adivino*, 1914-1915, *Prospettiva con giocattoli*, de 1915), las estatuas y personajes diversos (*El enigma del poeta* o *Misterio y melancolía de una calle*, de 1914) fueron definiendo paisajes urbanos silentes y mórbidos, de líneas rectas y puras, surreales y angustiosos, ciudades imaginarias, clásicas, mediterráneas, sobrecogedoras e incluso pavorosas, a través de una gama cromática que conjugaba pasado y presente, antigüedad clásica y tiempos modernos; poco importaba si eran plazas romanas, pórticos turineses, boloñeses, florentinos o venecianos.

De Chirico definió una nueva poética en la que el pensamiento del D'Annunzio más atormentado y moderno, el que se refería a las *cittá del silenzio* en sus *Laudi*, ocupaba un papel estelar[15], que recibió, ya en su momento, elogios de Apollinaire o Breton, entre otros, y que ha sido analizada pormenorizadamente por la historiografía artística contemporánea[16].

Una estética nueva a la que el propio De Chirico dedicó no pocos análisis, incluso poemas, tras el esplendoroso periodo ferrarés (1915-1918), tal vez como contrapunto a los escritos de su antiguo compañero de aventuras Carlo Carrà, a través de los cuales fue relatando la importancia que alcanzó la ciudad en su imaginario icónico hasta convertirse en su símbolo más querido. Algunos tan contundentes como el publicado en 1918 en el primer número de la revista *Valori Plastici*, titulado «Zeusi l'esploratore», en el que afirmaba:

> Los demonios de la ciudad me abrían camino. Cuando volvía a casa, otros fantasmas anunciadores venían a mi encuentro… Y surgieron los nuevos cuadros […].

Porque y ello es lo que interesa a nuestros propósitos en estos momentos, sus ciudades se convirtieron en paradigma estético y simbólico al tiempo, cuyo significado explicó el propio autor:

> En la construcción de las ciudades, en la forma arquitectónica de las casas, de las plazas, de los jardines y de los paisajes públicos, de los puertos, de las estaciones ferroviarias […] se encuentran los cimientos de una gran estética metafísica. Los griegos tuvieron un cierto cuidado en tales construcciones, guiados por su sentido estético-filosófico: los pórticos, los paseos sombreados, las terrazas erigidas como plataformas ante los grandes espectáculos de la naturaleza […]; la tragedia de la serenidad […][17].

Semejante definición sintetiza a la perfección el carácter trágico y angustioso de sus ciudades, de sus arquitecturas.

---

15 Sobre las relaciones entre la literatura y la pintura dechiriquiana, *vid.*, por ejemplo, Siciliano, E., «Sogno di letteratura, sogno di pittura», *Arte Italiana. Presenze 1900*-1945, catálogo, Milán, Bompiani, 1989, pp. 103-112.

16 Entre las publicaciones que mejor analizan la arquitectura urbana de De Chirico es preciso citar las siguientes: Contessi, G., *Il luoggo dell'immegine. Scrittori, architetture, città, paesaggi*, Bergamo, Lubrina, 1989, y *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y Arquitectura,* catálogo, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern / Skira, 2007.

17 De Chirico, G., «Sull'arte metafísica», *Valori Plastici*, IV-V, abril-mayo, 1919, pp. 15-18.



Fig. 6. Giorgio De Chirico, Las musas inquietantes, *1915. Milán, colección particular. © Giorgio de Chirico, VEGAP, Zaragoza 2014.*

Se entenderá, por lo tanto, que cuando en 1917 pintó *Las musas inquietantes* [fig. 6], el pintor no hizo sino reflejar el triste estado de ánimo que su enfermedad y el paso por el hospital militar de Ferrara le provocaron. Esa inquietante plaza pública, concebida como una gran pasarela sin apoyos estructurales que la auxilien, en la que unas irónicas figuras concebidas entre estatuas clásicas y maniquíes surreales reposan sobre cajas y plintos de fuertes colores, con el castillo de ladrillo rojo que la familia Este mandó construir en Ferrara al fondo y unas torres industriales a su lado, compendian el atroz estado de ánimo que atravesaba en aquellos momentos.

Ni las sugerentes imágenes arquitectónicas representadas, en las que se conjuga el glorioso pasado con el más estricto presente, ni las impasibles e irónicas perversiones escultóricas, en las que de nuevo el pasado clásico y el presente maquinista se funden al tiempo que los colores hacen lo propio, impiden que la inquietud se adueñe del espectador; del desasosiego que late en el corazón del pintor, extraño ante la moderna sociedad que le rodea, solo ante una existencia que considera angustiosa.

Su desasosiego, su angustia, no parece provenir únicamente de la enfermedad que padecía. A ello contribuyó, sin duda, el extrañamiento de su ser griego afincado en Italia y el existencialismo del hombre moderno que De Chirico compartía con Nietzsche, D'Annunzio, incluso con Freud. Porque, como ya ha sido puesto de manifiesto, el mismo año en que De Chirico explicaba su estética metafísica relacionando «[…] el aspecto fantasmagórico, melancólico, terrorífico o siniestro de cosas o situaciones cotidianas» y confirmando «[…] el inevitable *extrañamiento,* el alejamiento al que las escenas más próximas pueden estar sometidas, si desaparecen los vínculos que la memoria o la experiencia establecen […]»[18], Freud publicaba en la vienesa revista *Imago* un ensayo sobre el concepto de *Lo siniestro* «[…] donde igualmente se habla de una experiencia subjetiva y psicológica: el filósofo describe un paseo bajo el sol de mediodía por las calles tranquilas de una pequeña ciudad italiana, es decir, se trata de una situación agradable, cuando de repente surge amenazadora y enigmática, extraña […]»[19]. Precisamente el concepto de lo siniestro acuñado por Freud, producido al desvanecerse los límites entre fantasía y realidad, es el que parece emplear De Chirico en su novela *Hebdómeros*, publicada en francés en 1929, en la que el protagonista, el propio pintor, semeja un arquetipo del héroe del siglo XX que, al igual que Homero, viaja a través de las ciudades clásicas, convertidas en símbolo de la tragedia griega y del extrañamiento existencial del hombre moderno.

Las tendencias artísticas se sucedían en aquella Italia pletórica de novedades, y la ciudad continuó ejerciendo un extraño magnetismo sobre los creadores. También sobre los protagonistas del *retorno al clasicismo* (Leonardo Dudreville, Achille Funi, Luigi Russolo y Mario Sironi) que en enero de 1920 publicaban en Milán su ya famoso *Contro tutti i ritorni en pittura*, que constituyó el pistoletazo de salida de aquella nueva aventura estética que devino en el *Novecento*.

Uno de sus principales artífices fue Mario Sironi (1885-1961) que, como no podía ser de otra manera, hizo de la ciudad uno de sus referentes simbólicos más importantes. Alumno de Balla, desde que comenzó a pintar bajo el manto protector de los futuristas convirtió a la ciudad industrial en su principal fuente de inspiración. *El camión*, pintado entre 1914 y 1915, y *Composi-*

---

18 De Diego, R., «Las aventuras metafísicas de Hebdómeros», *Revista de Filología Francesa,* 6, 1995, pp. 91-104.
19 *Ibidem,* p. 92.

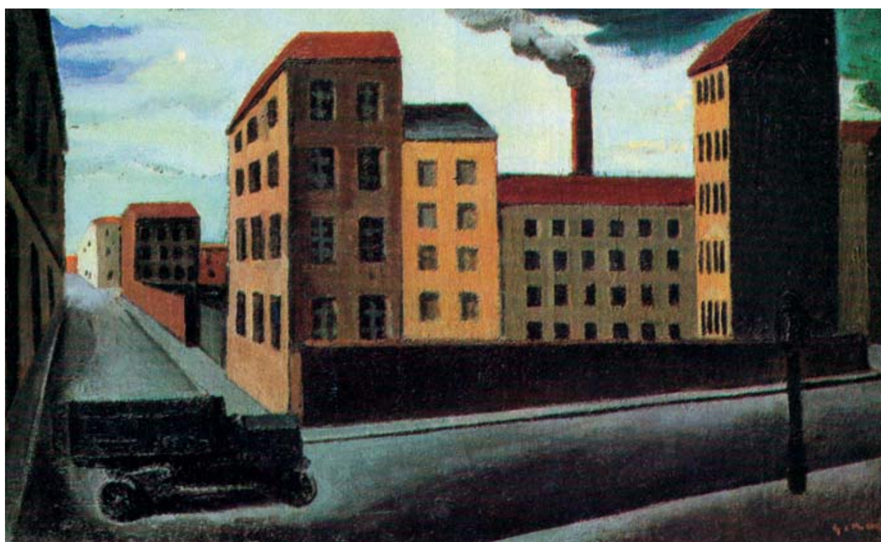


Fig. 7. Mario Sironi, Paisaje urbano con camión, *1920-23. © Mario Sironi, VEGAP, Zaragoza 2014.*

ción con hélice, de 1915, constituyen un buen ejemplo de ello. Tras una corta etapa metafísica, abanderó lo que se ha dado en llamar *Novecento*, un lenguaje artístico plagado de evocaciones clásicas, pasadas por el tamiz de la modernidad, definidas con formas geométricas sintéticas, casi silentes, de agudos colores, con la ciudad moderna como protagonista absoluta; una estética en consonancia con ese canto a la gran pintura y a la nación italiana que convirtió a estos creadores en los mejores representantes del régimen mussoliniano.

Las arquitecturas urbanas de Sironi, en las que se funden reminiscencias históricas y modernidad, son deudoras de la poética dechiriquiana, solo que provistas de un matiz mucho más alegórico, más simbólico incluso, que enlazan a la perfección con la retórica fascista. Y, en palabras de una de sus mejores conocedoras, Margherita Sarfatti, que vivió en primera persona el nacimiento del *Novecento* y su relación con la historia de la Italia moderna y fascista: «la tragicità e quella che chiama, con espressione nietzscheana e dannunziana, la "glorificazione" [...]», constituyen sus dos características esenciales.

En efecto, las ciudades de Sironi son espacios urbanos trágicos, periféricos las más de las veces, poblados por fríos equipamientos fabriles, sobrios y humeantes, en plena actividad, y por las viviendas modernas construidas en materiales pobres, sin ornamentación alguna, al igual que sus plazas y sus

calles. Solo destaca la rotundidad de sus volúmenes. Ni un solo ornamento para la nueva ciudad, para esos barrios que han ido creciendo en detrimento de los espacios libres y verdes, de los campos. Solo los nuevos medios de locomoción parecen transitarlas, sustituidos, en ocasiones, por personajes que caminan solos, sin otra mirada ni ilusión que su trabajo cotidiano, cual metáfora de esa existencia solitaria y pobre, a la que parece abocado el hombre moderno. Esa es la idea que late en *Paisaje urbano con camión* [fig. 7], pintada entre 1920 y 1923, o en *Paisaje urbano con chimeneas*, de 1921.

Sin embargo, a esas desesperanzadas imágenes urbanas, Sironi les infunde monumentalidad, grandiosidad; un concepto que la mencionada Sarfatti definía de manera precisa: «La potente struttura dei suoi palazzi, simili a cattedrali laiche, esprime un'energia costruttiva che contrasta l'asprezza dell'immagine, e che è il segno da un lato della persistenza della materia, dall'altro della ritrovata capacità di costruire la forma. È, anzi, l'emblema stesso del costruire, nel senso più ampio del termine: un costruire sentito come un imperativo categorico, come un compito ético».

En realidad, tras esas imágenes sironianas no solo late la angustia y la desesperanza existencial del nuevo individuo en la Italia moderna, en las ciudades industriales, sino también la retórica grandilocuente del fascismo mussoliniano.

iv. Berlín: de la Babilonia en llamas al infierno de George Grosz

> ¿Qué querían los patéticos? […] Querían crear de nuevo un arte que atrapara al pueblo y a la humanidad y no solo satisficiera las necesidades estéticas de un pequeño estrato social. Fue lo que nos hizo ponernos a pintar. Los temas eran: la gran ciudad, el Diluvio Universal […], el Apocalipsis, la peste […][20].

Así de contundentes se manifestaban los *patéticos*, encabezados por Ludwig Meidner, quienes, tras contemplar las imágenes futuristas expuestas por Boccioni y Carrá en Berlín, convirtieron a la nueva y rutilante metrópolis europea en su referente artístico. Hasta tal punto que el propio Meidner publicó en 1914 sus *Instrucciones para pintar la gran ciudad* diciendo:

---

[20] El texto, resumiendo los objetivos de la pintura de Meidner y los patéticos fue escrito por Jakob Steinhardt en 1913. *Vid.* Arnaldo, J., *¡1914! La Vanguardia y la gran guerra*, catálogo, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid, 2008, p. 78.

> Debemos comenzar [...] a pintar [...] la gran ciudad, a la que amamos con amor infinito. Nuestras manos febriles deberían trazar sobre telas innumerables, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres.
> [...] ¡Pero seamos honestos! [...] ¡Que somos berlineses de 1913! [...].
> ¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano..., las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros, que cuelgan entre blancas montañas de nubes, el colorido excitante de los autobuses y de las locomotoras de trenes rápidos, los hilos ondeantes de los teléfonos [...], las arlequinadas de las columnas publicitarias y por último la noche..., la noche de la gran ciudad! [...][21].

Animados por tan elocuentes palabras, Meidner, Janthur y Steinhardt, los integrantes de *Die Pathetiker*, recrearon el nuevo Berlín, moderno e industrial, transformándolo en un escenario violento, en una gran Babilonia universal, poblada de rutilantes edificios que aprisionan a sus inquilinos, convertidos en caricaturas del ser humano. Convirtieron a su adorada Berlín en el símbolo del apocalipsis universal.

Ocurre en *Paisaje apocalíptico* y *La casa de la esquina*, ambos pintados por Meidner (1884-1966) en 1913. O en *La ciudad*, compuesta ese mismo año por Jakob Steinhardt (1887-1968) con una violencia existencial todavía mayor, cual preludio del infierno en que se convirtió Berlín durante la Gran Guerra y que fue representado por Grosz con una rabia mucho más profunda.

> La capital de nuestra nueva República era una caldera encendida. No se veía quién echaba leña en aquella caldera; solamente sentíamos el alegre crepitar del fuego y un calor cada vez más intenso[22].

Así definía George Grosz (1893-1959) a Berlín, conocida por aquel entonces entre la intelectualidad más comprometida bajo el sobrenombre de *Moloc,* esa divinidad descrita en la Biblia a la que el pueblo hebreo ofrecía en sacrificio a sus hijos; una ciudad salvaje y desquiciada, según la descripción que Gustave

---

21 Meidner, L., «Instrucciones para pintar la gran ciudad, 1914», en González, A., Calvo Serraller, F., y Marchán, S., *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 1999, pp. 115-118.

22 Con el título de *Un sí menor y un No mayor* Grosz publicó su autobiografía en Hamburgo en 1955. *Vid.* Grosz, G. *Un sí menor y un No mayor,* Madrid, Anaya, 1991, p. 176, y el interesante artículo de Lesmes, D., «Georges Grosz y los malos humos de Moloc», *Anales de Historia del Arte*, 16, 2006, pp. 342.

Flaubert ofreció en su novela *Salambó.* Similar a la que mostró Friz Lang en su brillante *Metrópolis* rodada en 1926: una especie de máquina infernal con las fauces abiertas que engullía uno a uno a los sumisos obreros, concebidos como autómatas, que por ella transitaban. Y muy distinta a la que Walter Benjamin recorrió en su juventud y a la que también le dedicó un sentido recuerdo en su *Libro de los Pasajes*.

Fue ese Berlín eufórico, catapultado a la hegemonía política y económica europea, el escenario perfecto para que Grosz abominara de aquella nueva sociedad en la que las clases pudientes, acaudalados burgueses y ricos industriales, propiciaron, o en su defecto no impidieron, la gran guerra que devino en un truculento horror. Una nueva sociedad representada por sus célebres autómatas ya que «El ser humano ya no se representa como un individuo, con psicología refinada, sino como un concepto colectivo, casi mecánico. El destino individual ya no importa […]»[23].

Fueron esas figuras satíricas, caricaturescas, las que poblaron las calles berlinesas compartiendo espacio con mujeres de vida alegre y, algún tiempo después, con soldados heridos, tullidos procedentes del frente que pululaban por las mismas calles bajo el resplandor que emanaba de los brillantes escaparates y los cafés nocturnos, en cuyo interior se entremezclaba aquella fauna humana[24]. Sin ninguna compasión y con todo el dolor y el sarcasmo que solo un artista como Grosz fue capaz de mostrar:

> Mis dibujos expresaron mi desesperación, odio y desilusión, dibujé a los borrachos, vomitando hombres, hombres con los puños cerrados maldiciendo a la luna. Dibujé a un hombre, el rostro lleno de miedo, lavando la sangre de sus manos. Dibujé pequeños hombres solitarios que huían alocadamente por las calles vacías. Dibujé una sección transversal de la casa de vecinos: a través de una ventana se podía ver a un hombre atacando a su mujer, a través de otra, dos personas haciendo el amor, de una tercera colgaba un hombre suicidado con el cuerpo cubierto por un enjambre de moscas. Dibujé soldados sin nariz; lisiados de guerra con armas de acero parecidas a crustáceos, dos soldados médicos

---

23 El texto fue escrito en noviembre de 1920 y publicado en enero de 1921 en forma de artículo. *Vid.* Grosz, G., «Zu meinen neuen Bildern» («Sobre mis nuevas pinturas»), *Das Kunstblatt*, Berlín, 1921, pp. 10-13; Gómez, J. J., *Crítica, tendencia y propaganda: Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Círculo de cultura socialista, 2004, pp. 5-7.

24 Sobre la posición de Grosz en la primera guerra mundial, *vid.* Arnaldo, J., *La Vanguardia, op. cit.,* pp. 315-316.



Fig. 8. George Grosz, Suicidio, *1916. Londres, TATE Britain. © George Grosz, VEGAP, Zaragoza 2014.*

> poniendo una camisa de fuerza hecha de una manta de caballo a un soldado violento. Dibujé un esqueleto vestido de recluta examinándose para el servicio militar. También escribí poesía[25].

La ciudad de Grosz se convirtió en un escenario duro y sórdido, violento, pero atractivo y lujoso al tiempo, capaz de fagocitar a sus habitantes.

Así ocurre en su célebre *Suicidio* [fig. 8] de 1916, una de las más duras imágenes representadas por Grosz, en el que en un cruce de calles, pintado en espectaculares carmesíes y concebido casi como un *ring* de boxeo, luce, yace, el cuerpo de un hombre perfectamente atildado que acaba de suicidarse pegándose un tiro: una metáfora de quien lo ha perdido todo o de quien no soporta la vida que su existencia le ha deparado. Una dura imagen, extraordinariamente enfatizada por los silentes transeúntes que parecen ajenos al terrible suceso: el que pasa corriendo a su lado, sin detenerse; el que está parado junto a una farola o el que desaparece por el margen izquierdo, mientras un perro rojo dobla la esquina y una prostituta, con los senos desnudos y una flor en la

---

25 Grosz, G., «Zu meinen…», *op. cit.*, p. 12.



Fig. 9. George Grosz, Metrópolis, *1916-1917. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. © George Grosz, VEGAP, Zaragoza 2014.*

mano, contempla la calle dando la espalda al cliente que la espera sentado sin apercibirse tampoco del suicidio que bien podría haber presenciado. El suicidio se convierte en un acontecimiento más de cuantos parecen acontecer en la vibrante y colorista ciudad de Berlín.

También en su magnífica *Metrópolis* [fig. 9] que, como decíamos hace algún tiempo «actualiza la crítica subyacente en el *Aquelarre* goyesco, sustituyendo aquella turba decimonónica por una masa de ciudadanos modernos que, presos del pánico, de la furia, de su propia culpabilidad, se entrecruzan, corren despavoridos por un vertiginoso dédalo de calles de aquel Berlín salvaje, el de la Gran Guerra»[26]. Desde una posición revolucionaria y con su característica «paleta asesina», como él la denominó, de azules y rojos, Grosz sentencia la monstruosidad de aquella burguesía moderna; de una nueva clase social que, desprovista de cualquier resabio de honestidad, era capaz de contemplar, desde

---

26 Lomba, C., «El maniquí en el vértice de la plástica española», Álvaro, M. I., Pano, J. L., y Lomba, C. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro Homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Instituto de Estudios Turolenses, 2013, pp. 439-452.

los estruendosos cabarets, asesinatos, suicidios… de quienes habían sido cómplices en aquel nuevo y horrible conflicto bélico. *Metrópolis*, como ya se ha explicado en numerosas ocasiones, semeja un escenario apocalíptico, un hormiguero presidido por la confusión, en el que los viandantes, esos seres sin rostro, pasean, corren sin saber muy bien a dónde van; quizá huyendo de sí mismos porque la locura se ha apoderado del mundo. Grosz convierte a Berlín en un hervidero de gente, que muestra al espectador mediante una forzada perspectiva, en el que se entremezclan diferentes clases sociales: campesinos, caballeros provistos de sombrero, bastones o birretes, siniestros hombrecillos, junto con sus habituales prostitutas y sus recurrentes perros…, entre cafés, coches, carros fúnebres… cual magnífica y desesperanzada panoplia urbana.

Una interesante panoplia urbana y humana que Grosz elevó al paroxismo en *Explosión*, pintado en 1917, y que al concluir la guerra volvió a representar. Solo que con menor virulencia, aunque con idéntica acritud.

El Berlín de la posguerra cambió su atmósfera, su color, incluso su velocidad, pero la sátira y la caricatura de Grosz permanecieron indelebles en su espíritu y en su paleta. Sucede en *Autómatas republicanos* o en *El jugador de diábolo,* ambas pintadas en 1920, en las que la impecable ciudad y sus geométricos y precisos edificios han convertido a sus habitantes en meras marionetas, en caricaturas del ser humano. O en su terrible y silenciosa *Escena callejera*, fechada ya en 1925, cuando Grosz, aquel portaestandarte del expresionismo, abrazó la *nueva objetividad*: la tendencia artística de moda.

v. La Bruselas de Paul Delvaux

> Le sous-titre des toiles de Paul Delvaux se résumera peut-être un jour dans un dictionnaire par «Femmes nues regardant passer des trains de Jules Verne dans des cités antiques» […][27].

Semejante frase, enunciada por el periodista Gérard Valet con una enorme dosis de sarcasmo, podría resumir los asuntos esenciales de la producción artística del belga que, al inicio de los años treinta, se adentró por una suerte de pintura metafísica movido, sin duda, por la impresión que le produjeron las

[27] Ghêne, P., y Anrieu, P., *Paul Delvaux raconte…*, Nivelles, Editions Havaux, s. f., p. 51. Mi reconocimiento al Dr. Ghêne por permitirme conocer un poco mejor a Paul Delvaux.



Fig. 10. Paul Delvaux, La Ville endormie, *1938. Colección particular. © Paul Delvaux, VEGAP, Zaragoza 2014.*

obras de De Chirico. Para entonces, su especial preferencia por las estaciones y las ciudades, por los paisajes urbanos, era ya una constante. Porque desde sus inicios, las estaciones se convirtieron en uno de sus referentes iconográficos. Las primeras fueron concebidas bajo la influencia de su compatriota Permeke, en sintonía con el realismo social imperante en Bruselas. Y *La estación de Luxemburgo* constituye un buen ejemplo de ello.

Con el transcurso del tiempo, sin embargo, y cuando se hizo patente el interés por los silenciosos espacios clásicos dechiriquianos, sus estaciones abandonaron el carácter realista sumergiéndose en un atmósfera metafísica, cuasi surreal. Sus estaciones de los años treinta parecen detenidas en el tiempo y en la memoria, impávidas ante esas hermosas mujeres y caballeros impasibles que las transitan, cuales ensoñaciones del pasado.

Esa misma melancolía se percibe en las estaciones que Delvaux siguió recreando a partir de los años cincuenta, solo que desprovistas ya de retórica dechiriquiana. Quizá alguna de las más significativas de esta época sean

Soledad de 1956 o *Estación en el bosque*, en las que una niña, en la primera, y dos en la segunda contemplan melancólicamente, dando la espalda al espectador, los trenes. Igual que el propio pintor hacía desde su infancia, cuando quería convertirse en jefe de estación, cuando:

> […] Je me souviens du Quartier Léopold, quand j'avais quatre ou cinq ans. On descendait directement sur les voies; j'apercevais les salles d'attente des secondes et troisièmes clases et, au travers des fenêtres, je voyais les vieilles voitures avec leurs sommiers en cuir en usage vers 1903-1904 […][28].

No es extraño, por lo tanto, que la melancolía y la carga onírica que presiden todas y cada una de las composiciones ferroviarias de Delvaux provengan de aquella pasión infantil por los viajes y por las lecturas de Julio Verne, que tanto parecían complacerle. Y que convirtiera las estaciones en un símbolo de sus ensoñaciones infantiles con esa melancolía que produce el paso del tiempo.

Quizá esa misma melancolía es la que le condujo al universo icónico de las ciudades, silentes y misteriosas, estancadas en el tiempo y a la vez evocadoras de un pasado ya lejano. Muy en la línea, decía, de la poética metafísica del griego afincado en Italia. Precisamente el silencio parece ser el hilo conductor entre sus ciudades y las de De Chirico, una opinión validada por el propio Delvaux quien, muchos años después, afirmaba:

> Ce n'est pas la côté métaphysique de l'oeuvre de De Chirico qui m'a marqué, c'est essentiellment le mystère des rues désertes, les ombres, le soleil […]. Il y a là une poésie du silence extraordinaire […]. Les sujets métaphysiques sont moins émouvants, moins poétiques […], ils ont déjà plus tendence à se rapprocher de la littérature […][29].

Las suyas, decía, son ciudades desiertas, que hunden sus raíces en la antigüedad clásica a través de los singulares y hermosos edificios que las ocupan; transitadas tantas veces por mujeres desnudas, hombres corrientes, ensimismados, sin relación entre ellos, ya que «[…] Les figures sont dans le tableau comme des figurants et ils n'ont aucune raison de se rapprocher ou de se regarder parce que cela n'ajouterait rien au contraire […]»[30].

Ciudades melancólicas que, a mi entender, comparten también un sedimento literario; quizá en la línea, como ya se ha dicho, de T. S. Elliot y su *The Waste land*, quien también estuvo tentado, como Delvaux y tantos otros artis-

---

[28] *Ibidem*, p. 15.
[29] Ghêne, P., y Anrieu, P., *Paul Delvaux…*, *op. cit.*, p. 35.
[30] *Ibidem*, p. 51.

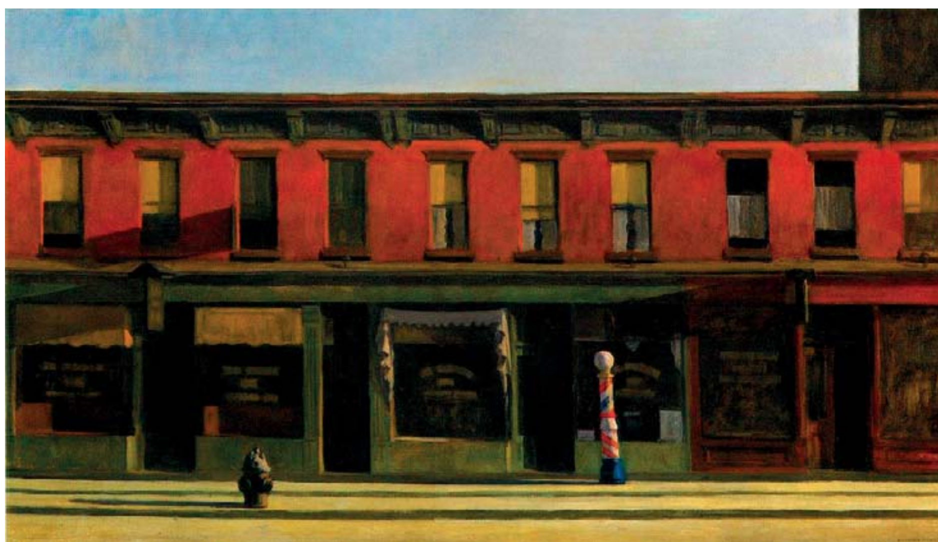


Fig. 11. Edward Hopper, Temprano en la mañana de domingo, *1938. Nueva York, Museo Whitney de Arte Estadounidense.*

tas y escritores de por aquel entonces, por la experiencia fascista. No hay que olvidar que tras *Palais en ruines* de 1935, cuya relación con *La melancolía del día* de 1913 de De Chirico es muy evidente, o *La Huida*, pintada al año siguiente, Delvaux visitó Italia y en 1938 y 1939 compuso *La Ville endormie* [fig. 10] y *Pygmalion.*

vi. Al otro lado del Atlántico: Hopper y la silenciosa Nueva York

> El crepúsculo redondea suavemente los duros ángulos de las calles. La oscuridad pesa sobre la humeante ciudad de asfalto, funde los marcos de las ventanas, los anuncios, las chimeneas, los depósitos de agua, los ventiladores, las escaleras de incendios […], los ojos, las manos, las corbatas, en enormes bloques negros. Bajo la presión cada vez más fuerte de la noche, las ventanas despiden chorros de luz […] La noche comprime los sombríos bloques de casas hasta hacerlas gotear luces rojas, amarillas, verdes, en las calles donde resuenan millones de pisadas. El asfalto rezuma luz. La luz chorrea de los letreros que hay en los tejados, gira vertiginosamente entre las ruedas, colorea toneladas de cielo […].

La pesimista Nueva York descrita en 1925 por John Dos Passos en *Manhattan Transfer* parece anticiparse a las frías y sombrías imágenes con que Edward

Hopper representa a la ciudad norteamericana por excelencia. A esa ciudad a la que a comienzos de siglo acudían inmigrantes del otro lado del Atlántico en busca de fortuna, de una nueva vida. A esa ciudad que se fue construyendo poco a poco, a base de grandes rascacielos, humeantes fábricas, tiendas con rutilantes anuncios de colores, drugstores… que parecían atraer a una multitud de gentes de razas diferentes; transeúntes entre los que se entremezclaban la burguesía triunfante, los banqueros incipientes, y trabajadores de todo tipo y procedencia, que poblaban sus largas calles y avenidas. A esa ciudad bañada por el río Hudson que dotaba de cierta calidez al duro asfalto que se iba imponiendo sobre las superficies terrosas y polvorientas de sus antiguas calles. Esa ciudad que, paulatinamente, se había convertido en el símbolo de la Norteamérica emergente y que estalló por los aires con la gran depresión, provocando un vendaval humano y económico de proporciones alarmantes.

Nueva York se convirtió en las imágenes de Hopper en una ciudad inhóspita y fría, de colores pardos, sombríos, de espacios infinitos y tristes, poblada de singulares edificios. Una ciudad con las calles vacías, sin ruido, sin coches, sin movimiento aparente, con establecimientos comerciales vacíos… La ciudad de Hopper late, solo que a un ritmo lento, casi inexistente; tanto da si es por la mañana (*Temprano en la mañana de domingo*, de 1930 [fig. 11], o *Tejados de Ciudad* fechada en 1932) o por la noche (*Drug Store*, 1927); si es día laborable o festivo (*Domingo,* de 1926). Una ciudad en la que sus viandantes, cuando aparecen, caminan solos, silenciosos. Habitantes que casi se mimetizan con esa ciudad bulliciosa y silente al tiempo, que para el pintor simboliza la soledad del hombre contemporáneo, la crisis de la vida moderna.

Una soledad que se percibe igualmente tanto en las ciudades más pequeñas que también recreó (*Estación de pequeña ciudad*, 1928-1920) como en su producción pictórica posterior.

VII. De la destrucción del símbolo a la construcción de uno nuevo: el *Guernica* de Picasso

Cuando el 26 de abril de 1937 la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana arrasaron la villa de Guernica, una población que contaba con 7000 habitantes y cuyo valor era meramente simbólico, solo el 10 % de los edificios se mantuvieron en pie y la cifra de muertos, población civil exclusivamente, se calcula entre 120 y 300, Picasso hizo saltar por los aires el que hasta esas fechas había sido uno de los símbolos icónicos preferidos por las vanguardias: la ciudad.

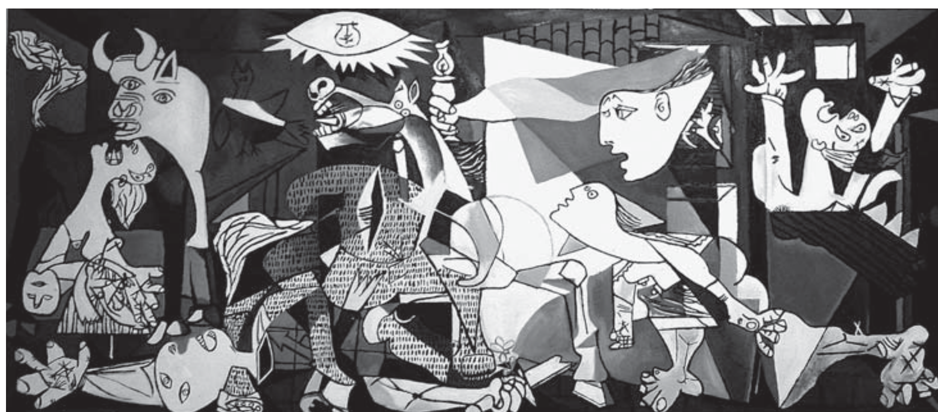


Fig. 12. Pablo Picasso, Guernica, *1937. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Pablo Picasso, VEGAP, Zaragoza 2014.*

Solo que, al destrozarlo, lo convirtió, convirtió a la ciudad, en un nuevo símbolo: el de la paz [fig. 12].

El alegato contra la guerra picassiano entronca con la mejor pintura de Goya, con la destrucción del Madrid decimonónico a manos de los franceses, por la que el malagueño sintió una especial predilección, pero también, bajo una estética distinta, con las producciones de los patéticos y, esencialmente, del propio Grosz. Solo que llevado a su extremo más sintético y atronador, al emplear apenas algunos retazos tectónicos y escasos detalles urbanos, una reducida gama cromática, las geométricas e hirientes pinceladas, su asfixiante atmósfera, su trágica y elocuente iluminación…

Y con independencia de sus conocidas cualidades artísticas, tantas veces analizadas, la casa bombardeada, en ruinas, los muertos de miembros crispados, las mujeres corriendo aterrorizadas sin saber a dónde ir, gritando de dolor entre los muros derruidos, llevando en brazos a sus hijos muertos, el caballo relinchando ante la historia…, se convirtieron en un nuevo símbolo urbano jamás imaginado hasta la fecha: la terrible destrucción de una ciudad que no debía ser olvidada, que debía permanecer en la retina y en la memoria de la humanidad para evitar que semejante desastre volviera a suceder. La ciudad bombardeada, la ciudad destruida, de la que apenas Picasso mostró algunos detalles, se transformó en un trágico y espléndido símbolo de la paz.

TEATRO DE LA CRUELDAD

Miguel Cereceda
Universidad Autónoma de Madrid

La pervivencia del modelo de la crueldad antigua en la cultura contemporánea resulta realmente inquietante en las manifestaciones de violencia extrema y espectacularizada de que hacen uso las guerras de narcotraficantes en México o la insurgencia guerrillera en países como Irak, Afganistán, Libia o Siria. Al modelo de atentado, televisado en directo para todo el mundo, establecido a partir de los atentados de las Torres Gemelas en Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, le ha seguido una extraordinaria atención de los grupos terroristas internacionales por la representación espectacularizada de sus propios atentados. Particular interés tiene a este respecto el dispositivo publicitario desplegado por los terroristas mexicanos, relacionados con el narcotráfico. En especial en lo relativo a la disposición de los cuerpos de las víctimas, de sus cabezas o de sus miembros amputados, y en lo que se refiere a los mensajes dejados al enemigo, en forma de narcomantas, de inscripciones, pintadas o billetes.

Así, el 14/07/2009 la Agencia Efe difundía la siguiente noticia:

> La tarde del lunes fueron hallados en el municipio de La Huacana, ubicado a 570 kilómetros al oeste de la capital mexicana, los cuerpos apilados de 11 hombres y una mujer, maniatados y asesinados a tiros, junto a una autopista del estado de Michoacán. Los crímenes fueron ordenados por Servando Gómez Martínez, alias «La Tuta», quien por esa fecha asumió el control operativo de «La Familia». Esta organización inauguró en 2006 en México la práctica de decapitar a sus rivales.

Cinco meses más tarde, el 29 de diciembre de 2009, la misma agencia publicaba lo siguiente:

> Seis empleados del servicio forense del estado mexicano de Morelos fueron «suspendidos temporalmente» por la presunta manipulación del cadáver del capo de la droga Arturo Beltrán Leyva, al que fotografiaron semidesnudo y cubierto de billetes. Según la Procuraduría General de Justicia estatal, se investiga si estas personas



Fig. 1. Cuerpos apilados de 11 hombres y una mujer, maniatados y asesinados a tiros, junto a una autopista del estado de Michoacán, en el municipio de La Huacana, el 14/07/2009. Foto Agencia Efe.

fueron quienes colocaron sobre el cadáver semidesnudo y ensangrentado del narcotraficante billetes y objetos diversos. Las fotografías dieron la vuelta al mundo y pusieron en cuestión la ética de las autoridades mexicanas respecto a su tratamiento del cuerpo, acribillado a balazos por integrantes de la Armada, tras un enfrentamiento que duró horas.

A partir de ese año, el nivel de violencia fue creciendo exponencialmente, a la vez que las ejecuciones se hacían más truculentas y horripilantes. El 26 de marzo de 2011, el narcotraficante conocido como el Chapo Guzmán retaba al clan rival de los Zetas con una fila de cuerpos descuartizados, acompañada de un mensaje:

> Así es como se debe de acabar con gente pendeja, descuartizándola, todos esos ratas que roban y se la pasan secuestrando y matando gente inocente, yo te voy a enseñar como manejo mi Cartel que tengo 30 años, no como ustedes que eran unos boleros y lavacarros y llegaron a donde llegaron por traidores. Atte. el Chapo.

Este tipo de mensajes, llamados narcomantas, han solido acompañar habitualmente estos dispositivos del horror, instalaciones artísticas de cuerpos humanos descuartizados, presentados a modo de escaparates de carnicerías o en las formas más fantasiosas. El 13 de agosto de 2011 el Cártel de Sinaloa dejaba uno de estos recados espeluznantes a sus enemigos con dos ollas gigan-



Fig. 2. Cadáver de Arturo Beltrán Leyva, semidesnudo y cubierto de billetes, en el depósito del servicio médico forense de Morelos, el 29 de diciembre de 2009. Foto Agencia Efe.

tes (en realidad dos baldes) que contenían los cadáveres horriblemente amputados de otros dos sicarios, preparados al estilo de un plato típico de la región, que se llama el pozole, una sopa que contiene carne de cerdo, condimentada con granos de maíz, pepino, cebolla y rábanos.

Todo ello nos lleva a reflexionar sobre la crueldad contemporánea y sobre la pertinencia de una categoría tan antigua como la de la «crueldad» para diagnosticar la cultura contemporánea. *Crudelitas*, la palabra latina de la que la



Fig. 3. Narcomanta dirigida por el Chapo Guzmán al clan rival de los Zetas, con una fila de cuerpos descuartizados, el 26 de marzo de 2011. Foto, mundonarco.com.



Fig. 4. Cadáveres pozoleados dejados el 13 de agosto de 2011 por el Cártel de Sinaloa sobre la autopista Tepic-San Blas.

crueldad deriva su nombre, está emparentada y procede seguramente de *crudus*, que más que «crudo», quiere decir propiamente «sangrante». Lo que, si tomamos en serio esta relación, vendría a mostrar la sorprendente pervivencia de la imagen de la sangre, para el análisis de la cultura contemporánea.

Ello por su parte nos obligará a reconsiderar la relación que este concepto de la crueldad mantiene con el concepto kantiano de lo sublime terrible, con el concepto freudiano de lo siniestro o incluso con el concepto que el filósofo italiano Omar Calabrese dio en llamar «neobarroco».

No quisiera en modo alguno entrar en una mera disputa de términos, por ver si el concepto de lo sublime kantiano, el de lo siniestro freudiano, el de lo neobarroco de Calabrese o el más generalmente aceptado de postmodernidad resulta más o menos adecuado para pensar nuestro tiempo, sino que quisiera más bien seguir este hilo conductor de la tradición romántica europea y de sus extrañas secuelas –con el desprecio de la belleza y la fascinación por lo perverso, lo morboso, lo excesivo y lo terrible–, por ver hacia dónde nos lleva en nuestro diagnóstico de la cultura contemporánea.

A este propósito hay un quinto concepto, formulado en los años treinta por Antonin Artaud, que últimamente está adquiriendo una cierta relevancia inesperada[1], el concepto de la crueldad, sobre el que quizás valga la pena reflexionar con un poco más de detenimiento. De hecho, podríamos hablar también en este sentido de la cultura contemporánea como de una «cultura de la crueldad».

Es cierto sin embargo que, la idea de Artaud de la crueldad, formulada por primera vez en su libro *El teatro y su doble*, de 1938, no pasa precisamente ni por la intención de infligir daño físico a los actores ni por la de hacer sufrir a los espectadores. Por el contrario, la idea de Artaud tiende más bien a la ruptura con una tradición dramática, basada fundamentalmente en el texto y en el diálogo, intentando buscar un nuevo lenguaje para el teatro. Un lenguaje más físico, más gestual, más corporal y menos verbal y argumentativo. Lo que busca es romper con la tradición del drama psicológico de Ibsen y de Chejov. Para ello trata de elaborar un lenguaje escénico nuevo. Un lenguaje más relacionado con los gestos, con los gritos y los aullidos y con la transformación del espacio escénico tradicional, que con la utilización real de la violencia física. Un teatro que, a partir de Artaud, se ha desarrollado en muchas direcciones. Direcciones que pasan por el Marat-Sade de Peter Weiss o por el teatro pánico de Arrabal-Jodorowsky, por el Living Theater de Nueva York o por la catalana Fura dels Baus. Pero que pasan también, como ha mostrado la exposición *Espectros de Artaud*, del Museo Reina Sofía, por las diversas ramificaciones del movimiento letrista, fundado por Isidore Isou y Gabriel Pomerand en 1946. Y que sin duda puede y debe considerarse como uno de los verdaderos precursores del arte de acción contemporáneo, tanto de la *performance* individual, como del *happening* colectivo. Esta exposición «da cuenta de cómo reinterpretaron su legado destacadas figuras de la vanguardia estadounidense de posguerra (John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, Franz Kline…), examinando el rol decisivo que en este proceso jugó el Black Mountain College (donde en 1952 la escritora Mary Caroline Richards leyó un fragmento de su traducción todavía

---

1 A la exposición *Espectros de Artaud*, inaugurada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, en septiembre de 2012, que reivindicaba su influencia en las prácticas poéticas y artísticas de los años cincuenta, vino a unírsele la inesperada propuesta de Eduardo Ribera Salvatierra de dedicar la XVIII Bienal Internacional de Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia, precisamente al tema de la crueldad, a partir de los textos de Artaud, y que se celebró exactamente en las mismas fechas. Lo que podría tomarse por una coincidencia, aunque también podría entenderse como un síntoma.

inconclusa de *Le théâtre et son double* que inspiraría la obra *Theatre Piece #1* de Cage, considerada como el primer happening de la historia), y analiza el influjo que ejerció Artaud, tanto en la poesía concreta brasileña, como en el trabajo de dos artistas de este país, Lygia Clark y Hélio Oiticica, que exploraron las potencialidades de la recepción corporeizada de la obra de arte. Además, mediante una amplia selección de materiales documentales y audiovisuales, la exposición también muestra cómo su libro *Van Gogh le suicidé de la société* se convirtió en un referente fundamental para el movimiento anti-psiquiátrico»[2].

Lo que quiere decir que la obra de Artaud debe situarse en el origen de la transformación de la poesía en acción. Sin lugar a dudas esto ya se venía haciendo en el teatro desde siempre. Pues ya Aristóteles insistía, en su célebre definición de la tragedia, en la Poética, que «la tragedia es mímesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión (…) y cuyos personajes actúan y no solo se nos cuenta» (Poét., 1449b). Y a pesar de ello el teatro quedó reducido, más que a una acción dramática, a una mera representación.

Por eso en *El teatro y su doble*, la obsesión fundamental de Artaud era la de romper con la pantalla invisible que separa al actor del espectador, la de romper con la conversión del teatro en una mera sala de cine y, por tanto también, la de elaborar un lenguaje propio para el teatro, que pudiera superar la mediación mecánica de las imágenes a través del cine. «Así pues –dice Artaud– un espectáculo dirigido al organismo entero […], una movilización intensiva de objetos, signos, gestos, utilizados en un nuevo sentido. El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una comprensión energética del texto»[3].

Es cierto que para ello Artaud invoca también deliberadamente el uso de la violencia. «La violencia y la sangre –escribe– puestas al servicio de la violencia del pensamiento»[4]. Pero también es cierto que esta violencia no quiere por lo general sino ser una violencia representada. Una violencia que paralice, quebrante e hipnotice al espectador. «Algo que nos saque de este marasmo, en vez de seguir quejándonos del marasmo del aburrimiento, la inercia y la estupidez del todo»[5].

---

2 *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*, MNCARS, Madrid, 19 de septiembre - 17 de diciembre de 2012, en <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2012/artaud.html> [consultada el 11/01/2013]

3 Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 98.

4 *Ibid*., pp. 93-94.

5 *Ibid*., p. 94.

Por eso también la obra de Antonin Artaud –y en especial su «teatro de la crueldad»– debe ser considerada como precursora de algunas de las acciones o de las performances características del arte contemporáneo a partir de los años setenta. Violencia física y transgresión del espacio ilusorio del arte hacia la realidad, buscando romper la distancia entre ambas esferas.

Violencia física e intento de transgresión radical del espacio que separa la pantalla de la realidad –aunque en este caso sea la pantalla del televisor– es la que desplegó en una ocasión Chris Burden cuando atacó en directo a una presentadora de televisión, poniendo un cuchillo sobre su garganta y exigiendo que continuase la retransmisión. El propio Burden lo contaba de este modo:

> El 14 de enero de 1972, Phyllis Lutjeans me pidió que presentara una pieza en una emisora local de televisión. Después de que varias propuestas fuesen censuradas por la emisora o por la propia Phyllis, acordamos realizar una entrevista. Llegué a la emisora con mi propio equipo de vídeo, con el que podría obtener mi propia filmación. Cuando la grabación empezó, solicité que se transmitiera en directo. En ese momento la emisora no estaba emitiendo y sin embargo lo aceptaron. En el curso de la entrevista, Phyllis me pidió que hablara acerca de algunas de las piezas que había pensado hacer. Le dije que iba a realizar un secuestro en directo, en la televisión. Puse un cuchillo en su garganta y amenacé con quitarle la vida si la emisora detenía la retransmisión. Le dije que había planeado hacerle realizar actos obscenos. Al final de la grabación, pedí la cinta de la actuación. Desenrollé la bobina y destruí todo el espectáculo, al rociar las cintas con acetona. El gerente de la emisora estaba furioso. Le ofrecí mi propia cinta, que incluía tanto el programa como su destrucción, pero él se negó[6].

---

6 TV Hijack. «On January 14, 1972, I was *asked* to do a piece on a local television station by Phyllis Lutjeans. After several proposals were censored by the station or by Phyllis, I agreed to an interview situation. I arrived at the station with my own video crew so that could have my own tape. While the taping was in progress, I requested that the show be transmitted live. Since the station was not broadcasting at the time, they complied. In the course of the interview, Phyllis asked me to talk about some of the pieces I had thought of doing. I demonstrated a T.V. Hijack. Holding a knife at her throat, I threatened her life if the station stopped live transmission. I told her that I had planned to make her perform obcene acts. At the end of the recording, I asked for the tape of the show. I unwound the reel and destroyed the show by dousing the tape with acetone. The station manager was irate, and I offered him my tape which included the show and its destruction, but he refused». Burden, Ch., *Beyond the Limits*, ed. by Peter Noever, MAK, Ostfildern, Cantz, 1996, p. 132.



Fig. 5. Chris Burden, TV Hijack, *14 de enero de 1972.*

Sin duda, la idea de esta acción de Chris Burden no era la de hacer un secuestro espectacularizado en directo, retransmitido por televisión, sino más bien conseguir que la imagen del arte dejase de ser algo simplemente agradable y anodino, más o menos interesante, que se puede contemplar con ojos estéticos[7]. Posiblemente también quisiera romper los límites que separa el arte de la vida. Pero también es evidente que, con aquel modelo de secuestro en directo, establecía el peligroso modelo de los atentados en directo, cuya culminación serían los atentados absolutamente mediáticos y televisivos del 11 de septiembre de 2001, contra las Torres Gemelas de Nueva York.

Por eso el arte de acción nos interesa especialmente, como un modelo de arte en el que se rompen deliberadamente los límites entre el arte y la realidad, para hacer que la obra actúe efectivamente.

---

7 In the catalogue essay about Burden's television pieces, writer David Ross says, «Burden has always been interested in […] television as technology, as social force, as drug, as the mirror of an alienated culture […]. Burden believed that he and his work must finally function within the real world».

1. El arte pasa a la acción

Son muchas verdaderamente las historias posibles de la aparición de la acción poética. Es difícil decir por ello cuándo el arte contemporáneo se convirtió en acción. Pero de este paso a la acción me interesa especialmente la rotura deliberada del límite entre la realidad y la ficción: el intento obsesivo por hacer que el arte abandone su nicho virtual y se convierta en acción real. Sin duda esto está relacionado con la ruptura con el carácter objetual y mercantil de la obra de arte en los años setenta, pero tiene también mucho que ver con este límite ideal entre el arte y la vida que la vanguardia artística de principios del siglo xx se empeñó obsesivamente en transgredir.

Por eso trataré de centrar mi análisis sobre esta evolución de la historia reciente del arte contemporáneo, a partir simplemente del comentario de la obra de tres eminentes *performers* contemporáneos, tratando de escrutar qué es lo que, a partir de su trabajo, se vislumbra sobre el significado de la cultura contemporánea. Se trata de la obra de Chris Burden, Marina Abramović y de Regina José Galindo.

De hecho, Chris Burden no es estrictamente un *performer*. Por el contrario, su obra tiene mucho que ver con otros componentes como la ingeniería, la arquitectura, la escultura, el arte público, la ecología o el activismo político. Sin embargo, también sus piezas más conocidas y más polémicas han sido *performances*, en las que el artista ha puesto su vida en peligro o en las que se ha sometido a encierros, castigos o torturas de un inequívoco carácter masoquista.

Nacido en 1946 en Boston, Burden estudió artes visuales, física y arquitectura en la Universidad de California, en Irvine, entre 1969 y 1971. Desde 1978 dirige el Departamento de nuevos comportamientos artísticos de la Universidad de California, en Los Ángeles.

En 1971, siendo todavía estudiante, ejecutó la obra *Five Day Locker Piece*, una performance en la que se encerró durante cinco días en una taquilla de la Universidad. Para ello dejó de comer durante varios días e introdujo una garrafa con agua potable en la taquilla superior y otra garrafa vacía en la taquilla inferior, para recoger su orina.

Ese mismo año, en el Espacio F de Santa Ana, California, Chris Burden se hizo disparar un tiro en un brazo con una carabina, desde una distancia de cuatro metros y medio. Lo que le produjo una herida sangrante, con orificio de entrada y salida en el brazo izquierdo.

Encerrarse en una taquilla como obra de arte ya resultaba bastante sorprendente, ¿pero qué sentido tenía hacerse disparar un tiro sobre el brazo izquierdo? ¿Tenía aquel autofusilamiento algún sentido sacrificial? El propio artista afirmaba que realizó aquella acción como una protesta contra la guerra del Vietnam:

> Vietnam tiene mucho que ver con esta acción titulada "Disparo". Pues se ocupaba de la diferencia que hay entre el modo en que la gente reacciona ante los soldados tiroteados en Vietnam y cómo reacciona frente a los actores de ficción sobre los que se dispara en la televisión comercial. Había muchos chicos de mi edad que habían sido heridos en Vietnam, y en casi todas las casas de mi entorno había gente viendo imágenes de series de televisión en las que alguien recibía algún disparo. Imágenes de este tipo pueden verse por millones. ¿No es cierto? Es sorprendente. Así que qué es lo que significa evitar que a uno le disparen quedándose en casa o evitar la guerra enfrentándose a ella. Lo que quería era cuestionar qué significa enfrentarse a ese dragón[8].

Dos años más tarde, el 1 de mayo de 1973, Burden se hizo colgar desnudo y boca abajo, de una soga atada a la viga central de un gimnasio. Provisto de una cámara tomavistas, el artista empezó a rodar, apuntando directamente hacia el suelo. En un extremo del gimnasio un pianista interpretaba una melodía ligera de un minuto y medio de duración. Cuando terminó la música, un ayudante sobre las vigas, cortó la soga de un hachazo. Al caer de bruces al suelo, el artista se puso en pie, se vistió y se marchó.

También en 1973, el 12 de septiembre, en la *Main Street* de Los Ángeles, y en presencia de un reducido grupo de espectadores, el artista se arrastró semidesnudo, con las manos enlazadas en la espalda, por un suelo cubierto de cristales rotos. La acción fue registrada en una cámara de 16 mm y fue emitida posteriormente, como anuncio publicitario en un canal local de televisión.

¿Cuál era el sentido de esta acción? En esta ocasión parece que se trataba de enfrentarse a la cultura puramente mercantil de la publicidad en la televisión,

---

8 «Vietnam had a lot to do with *Shoot*. It was about the difference between how people reacted to soldiers being shot in Vietnam and how they reacted to fictional people being shot on commercial TV. There were guys my age getting shot up in Vietnam, you know? But then in nearly every single household, there were images of people being shot in TV dramas. The images are probably in the billions, right? It's just amazing. So, what does it mean *not* to avoid being shot, that is, by staying home or avoiding the war, but to face it head on? I was trying to question what it means to face that dragon». Aitken, Doug, *Broken screen: 26 conversations with Doug Aitken: expanding the image, breaking the narrative*, New York, D. A. P., 2006, p. 78.



Fig. 6. Chris Burden, Through the night softly, *Los Ángeles, California, 12 de septiembre de 1973*

mediante la retransmisión de un anuncio publicitario que produjese un efecto realmente revulsivo en los espectadores, a esa hora en que las televisiones emiten anuncios eróticos y concursos estrafalarios. Con ello de nuevo deseaba también romper los límites entre la ficción televisiva y la realidad del arte, o a su vez, entre la ficción del arte y la realidad de la vida.

Al año siguiente, el 23 de abril de 1974, Burden se hizo crucificar, atravesando las palmas de sus manos con dos clavos, sobre el techo y la trasera de un Volkswagen. La performance se realizó en esta ocasión como una especie de acción teatral, subiendo y bajando el telón, utilizando para ello la puerta del garaje como comienzo y fin de la función. Al abrirse la puerta, el coche, cargado con el artista crucificado, daba marcha atrás hasta salir parcialmente del garaje. A modo de lamentos o de gritos del artista, se hizo sonar el motor a todo gas durante dos minutos. Después, se introdujo de nuevo el coche en el garaje y se cerró la puerta.

¿Qué significa un artista crucificado?

Ese mismo año, el 12 de junio, a las doce del mediodía, Burden se hizo arrojar a patadas por la escalera principal de la sede de la Feria de Arte de Basilea, en el mismo momento de la inauguración oficial. Un ayudante le iba dando patadas, desde lo alto de la escalera, de modo que el cuerpo del artista rodaba dos o tres peldaños cada vez[9].

---

9 Las informaciones sobre las acciones de Chris Burden han sido sacadas del libro de Hoffman, Fred (ed.), *Chris Burden*, London, Thames and Hudson, 2007.

Es cierto sin embargo que su obra no debe ni puede ser reducida al mero ámbito de la *performance*. De hecho, muchas de sus piezas, a pesar de su contenido conceptual, tenían sin embargo un poderoso carácter objetual. Burden ha explorado por ejemplo los fundamentos de la institución museo, poniendo al descubierto los fundamentos mismos de un museo, es decir, exponiendo sus cimientos[10]. Ha tratado igualmente de dinamitar la lógica espectacular del arte contemporáneo, mediante un gigantesco torno que debía de poder derribar el edificio en el que se instalaba, museo o sala de exposiciones, si el número de visitantes hubiese sido suficiente como para mover los engranajes, presionando sobre las columnas sustentantes del edificio o sobre sus paredes maestras[11]. Ha puesto en equilibrio y ha hecho volar en el aire, ligera como una pluma, una gigantesca apisonadora de doce toneladas[12].

Aún más, Burden ha desarrollado un arte explícitamente político y de protesta, construyendo por ejemplo un contramonumento de la guerra del Vietnam. Con el que, frente al monumento propuesto por Maya Lin en el Mall de Washington, que conmemoraba el nombre de todos y cada uno de los 60 000 muertos norteamericanos caídos en la guerra de Vietnam, Burden propuso un monumento, a modo de gigantesco archivo giratorio, en el que se conmemorara el nombre de los tres millones de víctimas civiles y militares del lado vietnamita.

Burden ha trabajado también en temas de ingeniería y ecología, construyendo automóviles ultraligeros o barcos fantasma, capaces de pilotarse solos a través del océano. Es por ello alguien que ha reflexionado activamente sobre arquitectura e ingeniería, sobre el museo como institución y especialmente

---

10 Chris Burden, *Exposing the Foundation of the Museum*, intervención realizada en el MOCA de Los Ángeles, en diciembre de 1986.

11 *Samsom*, 1985. Según la propia declaración del artista, «esta instalación escultórica subvierte la noción de la santidad del Museo, ese cobertizo en el que se cobija el arte». «A museum installation consisting of a 100-ton jack connected to a gear box and a turnstile. The 100-ton jack pushes two large timbers against the bearing walls of the museum. Each visitor to the museum must pass through the turnstile in order to see the exhibition. Each input on the turnstile ever so slightly expands the jack and ultimately if enough people visit the exhibition, Samson could, theoretically, destroy the building. Like a glacier, its powerful movement is imperceptible to the naked eye. This sculptural installation subverts the notion of the sanctity of the Museum (the shed that houses the art)». Citado en Hoffman, Fred (ed.), *op. cit.*, p. 82.

12 Chris Burden, *The Flying Steamroller*, 1991.

sobre arte público. No es extraño que también por ello reconozca abiertamente que «de todas las esculturas públicas del mundo» su favorita sea la torre Eiffel[13].

Sin embargo, aunque su fascinación por Gustave Eiffel y por la torre que lleva su nombre nos lo pone en una relación muy interesante con la escultura monumental del siglo xx, creo que la relación más interesante que habría que explorar en su trabajo es la que lo vincula con Van Gogh. El propio Burden afirmó de su trabajo que «si Vincent van Gogh estuviera vivo todavía, no estaría pintando, sino que estaría haciendo lo mismo que yo hago»[14].

Chris Burden menciona a Van Gogh en otra de sus obras para la televisión del año 1976, en la que emitió una lista de seis nombres de grandes artistas de la historia del arte, al final de la cual se encontraba su propio nombre. Los cinco artistas por él mencionados habían sido sacados de una encuesta de los artistas más conocidos en los Estados Unidos y Burden se ponía a sí mismo al final de dicha lista: «Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Chris Burden». Desde luego es posible pensar que aquello no era más que un efecto de la típica autopropaganda narcisista de muchos artistas, pero también podría pensarse como una trasgresión, como un combate del arte contra la omnipotencia mediática de la televisión.

Sea como fuere, lo cierto es que aquella serie ponía en cualquier caso a Van Gogh como precedente de Chris Burden. Y la cuestión es por qué Burden menciona explícitamente a Van Gogh y no a cualquiera de los otros artistas como alguien que, de seguir vivo, haría el mismo trabajo que él.

Es posible que esta cuestión afecte a la interpretación que el propio Artaud daba de la obra de Van Gogh en su libro *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Al respecto Artaud insistía en la importancia de la corporalidad en la obra de Van Gogh. «Van Gogh no murió a causa de una definida condición delirante, sino por haber llegado a ser corporalmente el campo de acción de un problema a cuyo alrededor se debate, desde los orígenes, el espíritu inicuo de esta huma-

---

13 «I thought and thought, and I thought my favorite one is the Eiffel Tower, of all the public sculptures in the world». Chris Burden, en conversación con Paul Schimmel, «Other Worlds», en el catálogo de la exposición *Chris Burden, Beyond the Limits*, Wien, MAK / Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1996, p. 29.

14 «If Vincent van Gogh were alive today, he'd be doing what I'm doing and not painting». Citado en Herman, Jan, «Burden Takes Art From Crucifixion to Re-Creation», *Los Angeles Times*, April 26, 1988.

nidad, el del predominio de la carne sobre el espíritu, o del cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otra»[15].

Tal vez entonces, el gesto de Van Gogh que mejor precede a la obra de arte contemporánea no sería así ninguno de sus cuadros de colores alucinados, como el de *Los girasoles*, sino más bien el gesto extremo de cortarse una oreja y hacérsela llegar a su enamorada, una prostituta de Arlés. Realizando con ello la que podríamos denominar la primera performance de la historia. ¿Sería entonces Van Gogh, cortándose la oreja el primer precursor de muchas de las automutilaciones masoquistas características del arte contemporáneo?

II. Marina Abramović: «it's not about pain. it's about decision»[16]

También Marina Abramović (Belgrado, Yugoslavia, 30 de noviembre de 1946) empezó su carrera a comienzos de los años 70. A pesar de que ella misma se ha declarado como la «abuela del arte de la performance», su obra contiene sin embargo muchos elementos de escultura y de instalación, así como reiteradas invitaciones a la participación del público o, mejor aún, a la transformación del mero espectador en autor, lo que no necesariamente tiene que ver con la práctica de la performance. En ese sentido, el trabajo de Abramović explora la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente. A pesar de ello, el carácter masoquista de muchas de sus acciones e instalaciones no puede ser descartado en modo alguno.

Son posiblemente las primeras performances de Marina Abramović, las que más directamente han estado relacionadas con el masoquismo o con el castigo del propio cuerpo. Pues, aunque sus obras en colaboración con Ulay (entre los años 1976 y 1988), no dejan de tener un componente masoquista, tienen sin embargo más que ver con la exploración de las relaciones de amor y odio o de mutua dependencia de la pareja.

Una de sus primeras acciones, *Ritmo 10*, 1973, es célebre a este respecto.

Sirviéndose de veinte cuchillos y dos grabadoras, la artista clavaba rítmicamente un cuchillo entre los dedos abiertos de su mano, tan rápido como le

---

15 Artaud, Antonin, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, trad. de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta, 1971, Post-scriptum, p. 80.

16 Abramović, Marina, *Artist Body, Performances 1969-1998*, Milano, Charta, 1998, p. 140.

fuera posible. Cada vez que se cortaba, tomaba un nuevo cuchillo y repetía la operación. Después de utilizar los veinte cuchillos, reproducía la cinta, escuchaba los sonidos y trataba de repetir los mismos movimientos y los mismos errores, sincronizando de esta forma los errores del pasado y del presente. La acción se presentó en dos ocasiones ese año, primero en Edimburgo, con solo diez cuchillos, y luego en Roma, con veinte.

Pero, si en esta acción la artista se autoinfligía daño físico para configurar un ritmo musical, en la titulada *Ritmo 5*, 1974, puso inconscientemente en peligro su propia vida. Para llevarla a cabo, construyó sobre el suelo una gran estrella de cinco puntas con virutas de madera empapada en petróleo. Presentada en Belgrado, en el Centro Cultural Estudiantil, la estrella de cinco puntas tenía una inequívoca resonancia comunista.

La acción comienza cuando la artista prende fuego a la estrella. Caminando alrededor de ella, Abramović se corta el pelo y lo arroja a cada una de las cinco esquinas ardientes de la estrella, después se corta las uñas de las manos y de los pies y hace lo mismo. Después de esto se introduce en el centro de la estrella y se acuesta en su interior. La imagen es extraña: una artista tumbada en medio de una estrella ardiente de cinco puntas. La apariencia sacrificial de la representación no puede ser eludida.

¿Se trata de una autoinmolación? ¿Un holocausto? ¿Sacrifica su vida la artista y se autoinmola en el altar del comunismo o se trata más bien de una víctima más del comunismo? Nada en sus declaraciones nos permite colegir ninguna de estas intenciones. Por el contrario, lo que ella ha escrito o ha afirmado al respecto tiene más bien que ver con los problemas de su propia inconsciencia. Como el fuego que arde a su alrededor consume el oxígeno en el interior de la estrella, la artista pierde el conocimiento. Como no reacciona, nadie se percata de lo que está pasando hasta que el fuego toca una de sus piernas y dos personas del público entran dentro de la estrella y sacan el cuerpo inconsciente de la artista. «Fue entonces cuando me di cuenta de que el tema de mi obra debería ser el de los *límites* del cuerpo. Me serviría de la performance para llevar mis límites físicos y mentales más allá de la conciencia»[17].

Después de esta acción artística, Abramović se interesó por el problema de cómo utilizar el propio cuerpo sin interrumpir la performance, aunque se hubiera perdido la conciencia.

---

17 Marina Abramović, en conversación con Thomas McEvilley, «Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?», en *ibid.*, p. 15.

La última performance de la serie ritmo consistió en permitir que el público asistente a una galería de arte de Nápoles utilizase, sobre el cuerpo de la artista, alguno de los setenta y dos objetos diferentes que ella puso a su disposición. Entre los objetos había cosas tales como una pistola, una bala, navajas, tijeras y cuchillos, hachas y martillos o cosas como libros, pañuelos, flores, plumas, vino y frutas. La performance duró seis horas, desde las ocho de la tarde a las dos de la mañana. Al principio, la participación del público resultó bastante tímida pero, a medida que avanzaba el tiempo, se fue haciendo cada vez más agresiva. Con un lápiz de labios escribieron cosas sobre su pecho y sobre su frente. Le hicieron apuntarse a sí misma con la pistola. Arrojaron vino sobre su cabeza. Le cubrieron la cabeza con su propia chaqueta. Le dieron un cigarrillo encendido. La tumbaron sobre una mesa y la ataron con cadenas. Dejaron su torso al desnudo y le pusieron una rosa en la mano. La manosearon, la abrazaron y la besaron, la fotografiaron y finalmente también la limpiaron.

En 1993 realizó la instalación *God Punishing,* en la que presentaba sobre el suelo cinco bloques de cuarzo sin desbastar frente a cinco látigos de pelo de vírgenes coreanas con un largo mango de cobre, y las siguientes instrucciones para el público: «Tome el látigo. Azote los bloques de cuarzo. Duración ilimitada». Como comentario de su instalación, la artista escribió lo siguiente: «Cuando era niña, me impresionó mucho una historia que me contó mi abuela acerca de un rey de la Biblia. No recuerdo su nombre. Tal vez era Adriano o Salomón. El rey tenía una grande y poderosa flota sobre el mar que un día fue completamente destruida por un huracán, muriendo muchos soldados. El rey se puso tan furioso contra los dioses del mar que ordenó que mil soldados suyos se pusieran junto a la orilla y castigasen al mar con 345 latigazos cada uno. De alguna manera esta instalación es un homenaje a esta historia. He estado pensando que el único modo de castigar a los dioses es con nuestro propio cuerpo. Esta es la razón por la que hice estos látigos de pelo de virgen y usé cristales de cuarzo para representar las olas detenidas»[18]. Y en 1997 presentó en Amsterdam documentación de una acción en la que la artista se daba a sí misma latigazos semidesnuda, hasta que dejaba de experimentar el dolor[19].

---

18 Celant, Germano, y Abramović, Marina, *Public Body. Installations and Objects, 1965-2001*, Milano, Charta, 2001, p. 206.

19 *Spirit house-Dissolution,* Documentation of a Video, Amsterdam, 1997: «I whip myself to the point where I don't feel the pain anymore».



Fig. 7. Marina Abramović, Spirit house-Dissolution, *Documentation of a Video, Amsterdam, 1997, © Marina Abramović, VEGAP, Zaragoza 2014.*

Si tratamos de acercarnos a la obra de Marina Abramović desde el punto de vista de su masoquismo o del masoquismo potencial de sus performances y su carácter redentor o emancipatorio, tal vez sea necesario señalar algunas cosas:

Nacida en Belgrado en 1946, Abramović siempre ha sido una mujer bastante alta, de buena apariencia física y bastante atractiva. Sus primeras performances, de la serie *Ritmo*, solo indirectamente estaban relacionadas con el dolor físico, pues parecían ciertamente intervenciones musicales o incluso exploraciones de estados de conciencia. A partir sin embargo del año 1975, y sobre todo a partir de su relación con Ulay, con el que colabora entre 1976 y 1988, la artista empieza a presentarse directamente desnuda frente al público. Aunque no hay nada explícitamente sexual en su actitud, es posible que toda su obra adquiera un cierto tinte erótico masoquista, sobre todo a partir de su performance de 1975 en Copenhague «Art must be beautiful. Artist must be beautiful», en la que la artista, completamente desnuda frente al público, se peina y se cepilla violentamente su abundante y frondosa cabellera negra, hasta herirse en el rostro y arrancarse el pelo, al tiempo que repetía: «El arte debe ser bello. El artista debe ser bello».

Ese mismo año Abramović presentó en Innsbruck una actuación que puede resumir muchos de sus problemas y contradicciones, se titulaba *Thomas Lips* y en ella la artista, desnuda frente al auditorio, se toma un kilo de miel, se bebe un litro de vino, se corta con una hoja de afeitar una estrella de cinco puntas sobre la tripa, se fustiga con un látigo, se somete a una fuente de calor y se crucifica a sí misma desnuda sobre el hielo. Sin lugar a dudas esta performance

tiene que ver con el problema del tacto y del contacto físico, pero también tiene que ver con temas políticos y sexuales. Por eso Abramović ha desarrollado explícitamente ambos componentes, tanto los políticos, como los sexuales de su trabajo.

Pero es posiblemente a partir de su colaboración con Ulay cuando este componente erótico-masoquista empieza a adquirir en su trabajo una resonancia explícita. Ya su primera performance juntos, *Relation Work*, 1976, presentaba esta idea de la colaboración como enfrentamiento y colisión. En ella, los dos artistas desnudos paseaban el uno frente al otro, rozándose y entrechocándose, hasta que colisionaban directamente. Pero es sobre todo en la performance conjunta, presentada en Ámsterdam en 1976, titulada *Talking about Similarity*, en la que la cuestión del dolor aparece explícitamente. En ella Ulay se presenta ante el público sentado, vestido y con la boca abierta, mientras se oye un ruido de tragar saliva. Cuando cesa el sonido Ulay cierra la boca y se la cose ante los espectadores con aguja e hilo. Después se levanta y sale de la habitación y entra Marina, dispuesta a contestar las preguntas del auditorio, como si fuera el propio Ulay. La acción deberá concluir en el momento en que Marina, en lugar de responder como si fuera Ulay, conteste equivocadamente por sí misma. De inmediato las preguntas del auditorio se centran en la cuestión del dolor autoinfligido del artista: ¿Le ha dolido mucho? –preguntan–. A lo que la artista parece no querer contestar. Después de hacerse repetir la pregunta tres veces, finalmente contesta: «No hay ninguna respuesta a este tipo de pregunta. No es cuestión de dolor. Es cuestión de decisión»[20].

En varias ocasiones sin embargo interpretaron juntos acciones que tenían no solo un componente sadomasoquista, sino también autodestructivo. En la acción titulada *Light/Dark, 1977*, ambos performers, vestidos y sentados en el suelo, el uno frente al otro, se daban respectivamente sonoras bofetadas en la cara, durante veinte minutos. Un año más tarde, en la acción titulada *Breathing in/ Breathing out*, 1978, la pareja se presentaba arrodillados el uno frente al otro, tratando de respirar con el aire que salía de la boca del otro. Al haber obstruido ambos su nariz, el aire que se daban mutuamente era cada vez más pobre en oxígeno y más rico en anhídrido carbónico, lo que terminaba por dejar a ambos abatidos en el suelo e inconscientes.

Tal vez la más impresionante de esta escenificación de las relaciones de amor-odio en la pareja sea la performance de cuatro minutos de duración titulada *Rest Energy* de 1980, en la que ambos artistas sujetaban un arco, cargado

---

20 *Ibid.*, p. 140.

con una flecha que apuntaba directamente al corazón de Marina. El arco se iba tensando simplemente con el peso de los cuerpos, al dejarse caer hacia atrás. Sin lugar a dudas aquí el flechazo amoroso adquiría otra extraña resonancia, como de golpe mortal.

Que la artista también se presente a sí misma bajo la apariencia de un crucificado viene a subrayar este carácter místico redentor de su obra. Pero la pregunta es la siguiente: ¿de qué nos quiere redimir crucificándose, asumiendo sobre sí el dolor del mundo?

En la obra de Abramović siempre hay un coqueteo permanente con la idea del suicidio. De modo que este aparece como una constante amenaza que a veces se representa y a veces no.

Abramović constituye la mejor ejemplificación de mi convicción de que la mejor obra de arte que realiza el artista contemporáneo es el relato de su propia obra. Abramović relata su vida como obra y su obra como vida. Asume así la apariencia de un chivo expiatorio, cuyo sacrificio supusiese la asunción del dolor ajeno.

iii. Regina José Galindo

La siguiente artista cuyo trabajo consideraremos brevemente es bastante más joven que los anteriores. Nacida en Guatemala, 1974, Regina José Galindo vive y trabaja en Guatemala.

Como artista saltó a la escena internacional con la acción *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), acción consistente en una «caminata de la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido de huellas hechas con sangre humana, en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala, en rechazo a la candidatura presidencial del exmilitar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt»[21].

Esta pieza fue seleccionada por Rosa Martínez para la Bienal de Venecia de 2005. Por ella le dieron el León de Oro al mejor artista menor de treinta y cinco años. Con dicho león hizo la artista una nueva obra de arte.

Sin embargo las más interesantes de sus acciones son en general aquellas en la que se somete voluntariamente a torturas o tormentos de carácter masoquista, a modo de protesta. Así por ejemplo en 2007, en la Caja Blanca de

---

21 Página web de Regina José Galindo, <http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm> [consultada el 29/9/2013]



Fig. 8. Regina José Galindo, ¿Quién puede borrar las huellas?, *Ciudad de Guatemala, 2003.*

Palma de Mallorca, la artista se sometió voluntariamente a una sesión de tortura por ahogamiento. La acción se titulaba *Confesión* y en ella un voluntario, practica con ella la tortura del *waterboarding*, metiendo su cabeza dentro de un tonel lleno de agua, varias veces consecutivas. Al parecer el objetivo de la performance tenía que ver con una protesta contra la utilización del aeropuerto



Fig. 9. Regina José Galindo, Hermana, *Ciudad de Guatemala, 2010.*

de Palma como escala intermedia de los aviones que, procedentes de Irak, trasportaban ilegalmente detenidos a los presos internacionales que luego fueron encerrados en Guantánamo.

También en 2007 realizó otra acción, en el Edificio de Correos de Guatemala, en la que embarazada de ocho meses, permaneció desnuda y atada a una cama-catre, con cordones umbilicales reales, de la misma forma en que las mujeres indígenas, embarazadas, eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala. La acción se titulaba *Mientras, ellos siguen libres.*

En general en el trabajo de Regina José Galindo hay también una cierta actitud redentora y una intención de asumir sobre sí misma la culpa por la explotación capitalista de la sociedad indígena guatemalteca. Esto es particularmente evidente en la acción titulada *Hermana*, realizada en Guatemala en 2010, en la que la artista se hace abofetear, escupir y castigar por una indígena guatemalteca.

iv. Sobre el carácter masoquista de la cultura contemporánea

Pensadas finalmente desde el punto de vista del análisis de la cultura, todas estas acciones, características del arte contemporáneo, nos deparan algunas sorpresas. Y tal vez la primera y la más evidente sea la que nos permite diagnosticar el carácter masoquista de la cultura contemporánea. Este carácter masoquista, sin embargo, parece determinar la cultura de nuestro tiempo en un doble sentido. Pues por un lado, el análisis de la personalidad masoquista vincula a esta con el respeto, la sumisión, la reverencia a la autoridad y a los valores recibidos. El carácter masoquista no excluye por ello un componente sádico, que lleva a exigir el sometimiento de los otros, cuando son considerados como inferiores. Por supuesto ello no quiere decir que el componente masoquista de la obra de Chirs Burden, Marina Abramović o Regina José Galindo implique necesariamente la sumisión. De hecho ellos presentan su trabajo en numerosas ocasiones como una forma de protesta (aunque no de rebeldía). Pero con su actitud evidencian sin embargo una herencia de la tradición romántico-sublime que tal vez todavía no se ha explorado. En la *Crítica del Juicio*, habla Kant de algunos sentimientos relacionados con la idea de lo sublime. Se trata de los sentimientos de veneración, admiración o respeto, que no se encuentran en la complacencia de lo bello. «La satisfacción en lo sublime

–dice Kant– merece llamarse no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo»[22]. Y sucede que estas características (veneración, admiración, respeto) coinciden plenamente con los rasgos de la personalidad masoquista. Lo que en último término quiere decir que el carácter masoquista de la cultura contemporánea lo que produce fundamentalmente es el sentimiento de sumisión, que asegura y perpetúa el sometimiento.

Y sin embargo, y a pesar de ello, también es posible reorientar y reconsiderar el carácter masoquista en una dirección completamente diferente. Fue precisamente Wilhelm Reich quien trató de reorientar este diagnóstico pesimista, al que parecía conducirnos el análisis frudiano del malestar en la cultura en un sentido político y, aún más, en un sentido revolucionario. En uno de los más interesantes textos que se han escrito sobre el carácter masoquista, afirmaba Wilhelm Reich:

> La respuesta a la pregunta de dónde proviene el sufrimiento, era ahora: «de la voluntad biológica de sufrir, del instinto de muerte y la necesidad de castigo». Esto hacía olvidar convenientemente la respuesta correcta: del mundo exterior, de la sociedad frustrante. Esa formulación bloqueó el camino de acceso a la sociología, camino que la formulación original del conflicto psíquico había dejado expedito. La teoría del instinto de muerte, de su voluntad biológica de autodestrucción, conduce a una filosofía cultural tal como la expuesta por Freud en *Das Unbehagen in der Kultur*, una filosofía según cuya aseveración el sufrimiento humano es inevitable, pues las tendencias autodestructoras son indominables. A la inversa, la formulación original del conflicto psíquico lleva inevitablemente a una crítica del orden social[23].

Y de hecho esta reformulación de Wilhelm Reich, del carácter masoquista de la cultura en una crítica del orden social nos permitirá también mostrar el componente emancipatorio, crítico y revolucionario de estas actitudes masoquistas. Tal vez al respecto el caso más interesante y más llamativo haya sido el desencadenamiento de la llamada «primavera árabe», que ha arrastrado consigo numerosos cambios revolucionarios y transformaciones y reformas de distintos regímenes políticos de los países árabes, a raíz precisamente de una autoinmolación de carácter masoquista. El 17 de diciembre de 2010, un joven

---

22 «Das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust, als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d. i. negative Lust genannt zu werden verdientInmanuel» Kant, Inmanuel, *Kritik der Urteilskraft*, § 23. Trad. de Manuel García Morente.

23 Reich, Wilhelm, *Análisis del Carácter*, cap. 11, «El Carácter Masoquista», en *Obras escogidas de Wilhelm Reich,* Barcelona, RBA Editores, 2006, p. 248

tunecino de 26 años, Mohamed Bouazizi, se quemó a lo bonzo, debido a sus problemas económicos, cuando la policía tunecina le confiscó el carro con el que vendía de manera ambulante frutas y verduras, desatando con su protesta una ola de manifestaciones en Sidi Bouzid, que se extendió desde las periferias de Túnez hasta la capital y terminó por derrocar al gobierno. La expansión de esta protesta por todo el norte de África y los países árabes ha terminado produciendo cambios revolucionarios en cuatro países (Túnez, Libia, Egipto y Yemen), importantes enfrentamientos armados en otros dos (Argelia y Siria) y cambios de gobierno e incluso cambios constitucionales en otros cuatro (Marruecos, Jordania, Kuwait y Omán). Es ciertamente posible por tanto que este carácter masoquista de la cultura pueda también transformarse, como quiere Wilhelm Reich, en una crítica del orden social.



COMUNICACIONES

Sección I

Renacimiento y Barroco

LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ EN ARAGÓN, SIMBOLISMO DE UNA ICONOGRAFÍA JESUÍTICA PROHIBIDA

Rebeca Carretero Calvo
Universidad de Zaragoza

La devoción a la Madre Santísima de la Luz se inició en Sicilia en los primeros años del siglo xviii al amparo de la Compañía de Jesús tras las supuestas revelaciones de María a una isleña, como narra José de Tobar en *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santissima de la Luz*, publicado en Madrid en 1751[1]. El hecho fue difundido por los jesuitas italianos en la década de 1730 llegando a nuestro país durante el reinado de Fernando VI (1746-1759)[2]. En 1756 la Compañía la declaró protectora de las misiones, ocupando ya entonces un altar en la iglesia del Colegio Imperial de Madrid[3]. Su culto se extendió como la pólvora y comenzó a circular bajo una tipificada iconografía. Las imágenes realizaron innumerables milagros[4] lo que causó su inevitable y rápida expansión por todo el mundo de la mano de la Compañía de Jesús.

---

* Proyecto I+D Corpus de Arquitectura Jesuítica II (HAR2011-26013), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Investigador principal: Dra. M.ª Isabel Álvaro Zamora.

1 Tobar, J. de, *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santissima de la Luz*, Madrid, imprenta de la viuda de Diego Miguel de Peralta, 1751, pp. 7-20. Fue reimpreso en Zaragoza en 1757, según se señala en Giménez López, E., «La devoción a la *Madre Santísima de la Luz*: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III», *Revista de Historia Moderna*, 15, 1996, p. 215. Como el propio Tobar explica en la página 5, la principal fuente de esta obra es *La devoción de María Madre Santissima de la Luz* editada en Palermo en 1733 y traducida al castellano por el jesuita Lucas Rincón en 1737.

2 Debemos aclarar que en España existen numerosas imágenes intituladas como Nuestra Señora de la Luz o Virgen de la Luz, advocaciones que nada tienen en común con la devoción a la que nos referimos aquí.

3 Giménez López, E., *op. cit.*, pp. 213-217; Castillo Oreja, M. Á. y Gordo Peláez, L. J., «Versos e imágenes: culto y devociones marianas en el templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas, México», *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, 2008, pp. 324-326; y Rodríguez Nóbrega, J., *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el periodo colonial*, León, Universidad de León, 2008, pp. 169-211.

4 Tobar, J. de, *op. cit.*, pp. 76-77.

Para su difusión se realizaron miles de estampas [fig. 1] y cientos de réplicas al óleo, se imprimieron centenares de copias de sus devocionarios y de los textos que narraban sus prodigios[5], así como de novenarios, y se grabaron medallas que llegarían a España[6] y, como veremos, a todos los rincones de Aragón.

Sin embargo, ya desde el mismo instante de su difusión se alzaron voces en contra de su culto. Surgieron múltiples debates y enfrentamientos motivados sobre todo por el hecho de que la Madre de Jesucristo no podía salvar almas directamente del infierno sino únicamente interceder ante su Hijo para que él lo hiciera. Tras estos ataques teológicos, la Compañía de Jesús trató de defender la nueva devoción explicando que María no extraía un alma del infierno, sino que evitaba que cayera en él.

El culto a la Madre Santísima de la Luz estaba ya tan arraigado en las diócesis españolas que incluso después de la salida de los jesuitas seguía practicándose. Sin embargo, pocos meses más tarde del extrañamiento, se desencadenó en Lérida un fuerte enfrentamiento entre el obispo Manuel Macías Pedrejón (1757-1770), al parecer influido por los partidarios de la Compañía, y el sacerdote Domingo Barri, párroco de la iglesia de Santa María Magdalena. El motivo concreto de la disputa fue que Barri trató de oponerse a que se rindiera culto a una imagen de la Madre Santísima de la Luz acompañada por santos jesuíticos que se custodiaba en el convento de la Compañía de María, más conocido como de la Enseñanza, por lo que fue apresado contra su voluntad por el ordinario diocesano en el cenobio de los capuchinos. El párroco logró fugarse y acudió ante el fiscal para solicitar protección a las autoridades civiles que iniciaron una profunda investigación.

El proceso[7] finalizó con la eliminación de dicho altar porque se consideró que la devoción a la Madre Santísima de la Luz estaba incluida en la prohibición decretada ya en 1742 por el papa Benedicto XIV a la devoción a la *Madona dei Lumen*, culto que se había extendido por Nápoles en la década de 1730. Igualmente, y como no podía ser de otra manera, se exigía la supresión de los símbolos jesuíticos en el colegio de la Enseñanza ilerdense. Para intentar librarse del halo de projesuitismo que le rodeaba, el obispo Macías firmó el 16 de marzo de 1770 un edicto por el que ordenaba a los religiosos de su diócesis despojar a todas las iglesias y capillas, públicas o privadas, de toda representación de la

---

5 *Ibidem*, pp. 104-105.

6 Giménez López, E., *op. cit.*, p. 215.

7 Estudiado *ibidem*, pp. 218-224.

Madre Santísima de la Luz[8]. A esta medida se sumó, dos meses después, el arzobispo de Zaragoza Juan Sáenz de Buruaga (1768-1777)[9]. Así, el 10 de mayo de 1770 el prelado cesaraugustano decretó la prohibición de cualquier tipo de material devocional de este culto porque, como en Lérida, también en el colegio de la Enseñanza de Zaragoza se había observado «fanatismo» sobre este asunto[10].

Sáenz de Buruaga, alentado por los expedientes abiertos en la parroquia de San Millán de Madrid de 21 de febrero de ese mismo año y en Lérida por esta cuestión, y ateniéndose al decreto de la Congregación de Ritos de 27 de enero de 1742 –al que ya hemos hecho referencia–, así como a lo dispuesto en la sesión xxv del Concilio de Trento, insistía en que la estampa de esta devoción «puede persuadir, o inducir a creer, que [María] saca a un condenado de las llamas del infierno y voca del dragon y no precisamente que le preserba, cuia alusion en aquel sentido se opondria inmediatamente al dogma catholico, y expone a los fieles a notables errores».

A continuación, expresaba que los jesuitas trasladaron esta «reprobada» devoción a España de forma clandestina y que la Virgen no precisaba de este culto para fomentar su fervor por lo que exhortaba a los obispos de las diócesis aragonesas a obrar del mismo modo que él publicando similares edictos en sus territorios. De hecho, para el auxilio de Sáenz de Buruaga el Consejo de Castilla instó a José Nicolás de Victoria, regente de la Real Audiencia de Aragón, a que diera la orden para proceder a la recogida de todo el material devocional alusivo a la Madre Santísima de la Luz existente en tierras aragonesas, lo que estableció públicamente el 25 de junio de 1770 para la ciudad de Zaragoza. Para el resto de poblaciones aragonesas, la Audiencia decidió informar a los corregidores de todos los partidos judiciales con la intención de que procedieran a realizar la misma operación y que, una vez retirado todo el material, se dirigiera al regente aragonés para que fuera él quien lo enviara a Madrid.

El expediente, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza[11], acopia toda esta documentación junto con los sucesivos acuses de recibo

---

8 *Ibidem*, p. 224.

9 *Ibidem*, pp. 224-225.

10 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, J/856/000025, *Orden del Consejo que la Audiencia providencia lo conveniente para recoger las imágenes con el título de María Santísima de la Luz, las pinturas, estampas, medallas, libros, novenas, devocionarios e indulgencias, lo que se participe de las justicias de este reino para su cumplimiento*, 1770. Deseamos mostrar nuestro agradecimiento a José M.ª Alagón por su generosa ayuda material durante su consulta.

11 *Ibidem*.

del Real Acuerdo contra las imágenes de la Madre Santísima de la Luz enviados por los distintos corregidores aragoneses. Asimismo, se recoge el listado de todo lo confiscado relativo a este culto mariano y su procedencia. En primer lugar, de la propia ciudad de Zaragoza se había remitido a la Real Audiencia doce libros sobre esta devoción y «un triduo para celebrar» su fiesta. Igualmente, reunieron treinta estampas de la Madre Santísima de la Luz «de diferentes tamaños», «otra bordada de oro y plata con raso liso, otra estampada en unas conclusiones dedicadas a la misma imagen, otra de distinta pintura y sin que en ella se reconozca el dragon ni la alma que tiene en su boca ni el angel con el canastillo que se ve en las demás», así como seis medallas de bronce. Además, hicieron acopio de dos planchas de bronce, una «de media vara poco mas o menos y palmo y medio de ancha poco mas o menos», «esculpida por Salbador Carmona» en el año 1756, y la otra, «de mas de un palmo de larga y medio de ancha», realizada en Zaragoza por José Lamarca. Ambas presentaban el título de la Madre Santísima de la Luz, la primera *in extenso* y la segunda con una abreviatura. Todo ello viajó hacia Madrid el 7 de julio del mismo año de 1770.

Gracias a esta información sabemos que dos reputados grabadores abrieron planchas con esta polémica iconografía hasta ahora totalmente desconocidas. El primero debió ser Manuel Salvador Carmona, sobrino del escultor Luis Salvador Carmona con el que se formó, unos tres años antes de que se convirtiera en un auténtico maestro consagrado en el arte del grabado[12], y tres años después de que Juan Bernabé Palomino, sobrino del pintor y tratadista Antonio Palomino, ejecutara la que se considera una de las más tempranas estampas sobre este tema en España.[13] El segundo, José Lamarca, fue un grabador afincado en Zaragoza del que se conocen varios grabados piadosos datados en la segunda mitad del siglo XVIII[14].

---

12 Roy Sinusía, L., *El grabado zaragozano de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003 [edición en soporte digital], pp. 495-498; y Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, pp. 399-401.

13 Rodríguez Nóbrega, J., «La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770). El ocaso del Barroco», en Campos Vera, N. (dir.), *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, Bolivia, Viceministerio de Cultura, 2003, p. 67.

14 Roy Sinusía, L., *El grabado zaragozano…*, *op. cit.*, pp. 458-460; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado…*, *op. cit.*, pp. 360-364; y Roy Sinusía, L., «El grabado zaragozano en la época de Carlos Casanova», en Pano Gracia, J. L. (coord.), catálogo de la exposición *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova*

A lo largo del mes de julio de 1770 los cajones con todo el material devocional de la Madre Santísima de la Luz llegaron a la capital aragonesa desde los distintos corregimientos. Así, desde Calatayud se remitió «un lienzo grande de la Virgen de la Luz que havia en la iglesia que fue de los regulares expulsos y hoy parroquia de San Juan el Real, con otras varias estampas, lienzos pequeños, medallas y libritos alusibos al mismo asunto». La pintura a la que se refiere el documento es una de las dos que llevó a cabo el zaragozano José Luzán hacia el año 1757 para decorar los muros del transepto de la iglesia que la Compañía de Jesús poseía en la capital del Jalón. La primera de ellas, conservada *in situ* en la actualidad, representa una bella *Inmaculada Concepción* que ha sido estudiada por el profesor Ansón Navarro.[15] El segundo lienzo reflejaba, sin lugar a dudas, la iconografía que nos ocupa pues, aunque fue retirado el 12 de julio de 1770[16] y sustituido por un lienzo del siglo XVII con la efigie de *San Juan Bautista*, copia de Tiziano, en el pie del marco todavía se conserva una cartela de madera dorada ornada con rocallas en cuyo interior puede leerse *SS^ma^ LVCIS MATER/ CIV SE SVOSQVE DISCIPVLOS/ DICABAT/ JOANES JOSEPH MORENO S.I./ ANNO 1757* [fig. 2][17].

Con fecha 31 de julio volvió a salir hacia Madrid un nuevo cargamento en el que se recogían los materiales relativos a la Madre Santísima de la Luz provenientes de Zaragoza, Jaca[18] y Calatayud. El listado que se adjuntó al envío refleja que la remesa constaba de treinta y seis libros, cincuenta y un novenarios, cuatro libros de gozos, seis pinturas «en unas conclusiones», cuatrocientas veintinueve estampas de varios tamaños y pinturas en lienzo y madera, treinta

(1731-1778), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza / Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 94-100.

15 Ansón Navarro, A., «Dos cuadros del pintor zaragozano José Luzán Martínez (1710-1785) realizados para la iglesia de los jesuitas de Calatayud, hoy iglesia parroquial de San Juan el Real», en *Actas del Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1982, vol. I, pp. 137-145; y Ansón Navarro, A., *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1986, pp. 94-97.

16 En dicha fecha está datada la carta del corregidor bilbilitano anunciando la llegada del lienzo a Madrid.

17 Ansón Navarro, A., «Dos cuadros…», *op. cit.*, p. 143; y Ansón Navarro, A., *El pintor…*, *op. cit.*, p. 96. La traducción, ofrecida por el profesor Ansón, es la siguiente: «Santísima Madre de la Luz, a la que Juan José Moreno, de la Compañía de Jesús, se dedicaba a sí mismo y a sus discípulos. Año 1757».

18 Desde Jaca realizaron cuatro envíos distintos.

y cinco medallas de metal de distintas dimensiones, una «plancha de madera para estampar» y un breve apostólico del papa Clemente XIII «en que se concede indulgencias a quien rezase a Nuestra Señora de la Luz».

Además, el escribano Félix Pérez, del lugar de Abanto, quiso dar fe de que a dicha población zaragozana también había llegado este culto jesuítico ya que allí se confiscaron tres estampas, dos libros y un novenario. Por su parte, desde Fraga se remitían a Zaragoza únicamente dos «libritos», dos estampas y dos gozos. Igualmente, poco era el material existente en Benabarre pues se adjuntaban tan sólo dos grabados. Desde Monzalbarba se remitían nueve imágenes cuyo soporte no se especifica. Mucho más arraigada se encontraba esta devoción en Borja porque exclusivamente en la ciudad –pues no había concurrido ninguna otra localidad del partido probablemente porque se había adelantado la autoridad diocesana a la civil–, se incautaron de veintiuna estampas, cinco libros y dos medallas. No obstante, los números aún son mayores en Alcañiz, desde donde el barón de Valdeolivos envió a la capital aragonesa novecientas veinticinco indulgencias «en blanco», sesenta y dos «escritas», ciento treinta gozos, ciento cuarenta estampas, veintisiete «libritos y novenarios», treinta y una medallas y dos bulas.

Provenientes de las localidades del partido de Zaragoza se decomisaron ciento seis grabados en papel «de todos tamaños», una estampa en raso de seda, cuatro devocionarios, veinticinco novenarios y ocho medallas de metal, mientras que desde el de Teruel se despacharon dos cajones con cuatrocientas sesenta y cuatro estampas, cuarenta y dos devocionarios, ochenta y cinco novenarios, cuarenta y nueve libros y ciento veintiséis medallas. Desde Sos se expresaba que allí se habían localizado ciento nueve estampas «de todos tamaños de la referida imagen», ocho medallas de bronce, una pintura en lienzo «mediana de la parroquial» de Sos, «otra del mismo tamaño de Joseph Barrenecha, vecino de ella», «otra pequeña de la parroquial» de Castiliscar, «otra grande de la parroquial de San Salbador» de Luesia, «otra mediana de la parroquial de San Esteban» también de Luesia, dos estampas «puestas en forma de quadritos», tres devocionarios, tres novenarios y seis libros. Por su parte, Juan Bautista Ruiz Delgado, corregidor de Tarazona, dilató hasta octubre de ese mismo año de 1770 el envío a la Audiencia de Aragón de dos legajos con ciento sesenta estampas, otro con veintinueve libros, novenas y «demas devocionarios» y diez medallas[19].

---

19 De todos los envíos se conserva el acuse de recibo remitido por Juan de Peñuelas, escribano de cámara del Consejo de Castilla.

Sin embargo, hoy sabemos que Ruiz Delgado no remitió a Zaragoza todas las imágenes de esta devoción jesuítica existentes en Tarazona, pues han llegado a nuestros días al menos dos pinturas con esta polémica iconografía. La primera de ellas se custodia en una colección particular. Se trata de un lienzo de mediano tamaño, totalmente intacto, propiedad de una familia entre cuyos ancestros se encontraba un miembro de la Compañía de Jesús en el momento de la expulsión de 1767. En cambio, la segunda obra es una pintura de dimensiones importantes que se conserva en el Palacio Episcopal turiasonense.

Un documento atesorado en el Archivo Diocesano de Tarazona, en el que se inventarían todos los bienes muebles existentes en la iglesia jesuítica de San Vicente mártir de la ciudad del Queiles en el momento del extrañamiento[20], nos informa de que, al menos por entonces, una pintura con la advocación que nos ocupa se emplazaba en el brazo oeste del transepto de la iglesia del Colegio de la Compañía, junto al altar de San Ignacio de Loyola[21]. Esta referencia nos lleva a identificar, sin ninguna duda, el lienzo conservado en el Palacio Episcopal con dicho cuadro.

Suponemos que, tras la publicación de la medida censora, esta obra fue prudentemente confinada en el Palacio Episcopal. Quizá en ese momento se procedió a ocultar su verdadera iconografía cubriendo la zona inferior de la tela con una nueva capa pictórica en tonalidades rojizas [fig. 3], con la supuesta intención de evitar nuevos brotes de este culto mariano antes que destruirlo. Sin embargo, quien dirigía la sede turiasonense en ese momento era José Laplana y Castellón (1766-1795), un agustino con inclinaciones jansenistas[22], por tanto muy poco afecto a los jesuitas que incluso llegó a escribir una de las más violentas pastorales contra ellos[23]. Además, Laplana fue uno de los cinco obispos españoles seleccionados por los fiscales Moñino y Campomanes para fundamentar teológicamente la argumentación que iban a presentar en Roma

---

20 Carretero Calvo, R., *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses / Fundación Tarazona Monumental, 2012, doc. n.º 38, pp. 797-802 [en CD anexo].

21 *Ibidem*, pp. 237-239.

22 Fernández de la Cigoña, F. J., «El liberalismo y la Iglesia española. Historia de una persecución: antecedentes VI. *Dramatis personae* (I)», *Verbo*, 28, núms. 273-274, 1989, pp. 567-568.

23 Sanz Artibucilla, J. M.ª, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, imprenta de Estanislao Maestre, 1930, t. II, pp. 406-407 y 483.

para obtener del Papa la abolición canónica de la Compañía[24]. Por estas razones, no llegamos a entender por qué esta pintura no fue destruida y se escondió en una de las dependencias de la por entonces casa del obispo, donde, como ya adelantamos, se encuentra en la actualidad.

Entre los meses de junio y julio de 2010 el lienzo fue restaurado por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón de Huesca a instancias de la Fundación Tarazona Monumental. Durante la limpieza se retiraron los repintes de la zona inferior de la tela que habían ocultado tanto la filacteria con la leyenda *LA MADRE SANTISSIMA DE LA LVZ*, como la figura del dragón o boca del infierno [fig. 4], completándose de esta manera la totalidad de la imagen censurada.

Pese a que las noticias históricas acerca de esta devoción nos obligan a datar esta pintura al menos a finales de la década de 1740, su estilo resulta bastante retardatario. La gama cromática de vivos y contrastados colores o el rompimiento de gloria de la zona superior del lienzo propio del barroco pleno parecen rasgos más propios de la pintura de la segunda mitad del siglo XVII. Sin embargo, la búsqueda efectuada en los archivos turiasonenses no ha arrojado luz acerca de la identidad del autor de esta pintura. Además, en el supuesto de que se tratara de una obra realizada por un artista local, sólo hemos podido certificar que durante las décadas centrales del Setecientos en la ciudad de Tarazona aparecen documentados dos pintores, Francisco Pedro de Santa Cruz[25] y Antonio Leonardo de Argensola, hijo del también pintor Francisco Leonardo de Argensola[26], de los que, lamentablemente, desconocemos por completo su estilo artístico.

---

24 St. Clair Segurado, E. M.ª, «Las misiones jesuíticas del Extremo Oriente en los dictámenes de los obispos españoles (1769-1770)», *Revista de Historia Moderna*, 18, 2000, pp. 341-342.

25 Francisco Pedro Santa Cruz, pintor, vecino y habitante de Tarazona, firma como testigo de una fianza (Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona [A.H.P.T.], Francisco Gil y Coronel, 1727-1751, ff. 62 r.-63 r.) (Tarazona, 11-XII-1740). Siete años más tarde realiza la misma operación en una venta como se desprende de A.H.P.T., Manuel Ferreñac, 1747-1748, ff. 2 r.-2 v., (Tarazona, 10-I-1747).

26 Antonio Leonardo, maestro pintor y dorador, domiciliado en Tarazona, nombra como su procurador a pleitos a Manuel Izquierdo (A.H.P.T., Francisco Tabuenca, 1745-1748, ff. 29 v.-30 r.) (Tarazona, 6-IX-1745). Al año siguiente actúa como testigo de un testamento (*ibidem*, ff. 50 r.-50 v.) (Tarazona, 26-VII-1746).



Fig. 1. Estampa de la Madre Santísima de la Luz. *Extraída de Alcozer, Fr. J. A.,* Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz, *México, imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790.*



Fig. 2. Pintura de San Juan Bautista *que sustituyó a la Madre Santísima de la Luz en la antigua iglesia del colegio de la Compañía de Jesús de Calatayud, actual parroquia de San Juan el Real. Foto Rebeca Carretero.*



Fig. 3. Lienzo de la Madre Santísima de la Luz *del Palacio Episcopal de Tarazona antes de su restauración en 2010. Foto Fundación Tarazona Monumental.*



Fig. 4. Pintura de la Madre Santísima de la Luz *del Palacio Episcopal de Tarazona después de su restauración en 2010. Foto Rafael Lapuente.*

ICONOGRAFÍA DE LO SIMBÓLICO: EL MILAGRO EUCARÍSTICO DE LA SEO DE ZARAGOZA

Cristina Gracia Jiménez

I. La problemática eucarística en la Edad Media

La profanación de la Sagrada Forma consagrada es una manifestación recurrente utilizada en la plástica de toda la Edad Media para subrayar dos hechos: la presencia real de Cristo en la Eucaristía y la aversión hacia las comunidades judías en Europa, a lo que se añade la fuerte presencia musulmana en el caso español.

La problemática eucarística ocasionó la disputa de muchos de los teólogos y doctores de la Iglesia. Tanto San Agustín como Santo Tomás opinaron sobre la presencia real de Jesucristo en la Sagrada Forma, discrepancia que fue cerrada por el IV Concilio de Letrán (1215) en el que se afianzó el dogma de la transustanciación y se instauró la comunión obligatoria al menos una vez al año.

Asimismo, con el Concilio de Letrán el ritual eucarístico será potenciado por medio de la celebración de la misa y la procesión del Corpus Christi, acto impulsado durante gran parte del siglo XIII mediante las visiones de la Beata Juliana de Lieja y el apoyo decidido de la orden de los dominicos, así como por la decisión del papado de proclamar la bula *Transiturus hoc mundo* durante el gobierno de Urbano IV, con la que se instaura esta festividad dedicada a la Eucaristía. La celebración del Corpus sería confirmada en 1312 por Clemente V y corroborada con su publicación de manos de Juan XXII en 1317[1].

1. La procesión del Corpus

La procesión del Corpus se convirtió en una de las manifestaciones religiosas más importantes para el mundo cristiano, al tiempo que un vehículo para

---

1 Rubin, M., *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture,* Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 14 y ss.

el afianzamiento de la fe y la comprensión de la liturgia por el grueso de la población. Un hecho que en Europa causó problemas entre cristianos de diferentes ramas que en España se verían agravados, además, por la presencia de una elevada población seguidora de las religiones judía y la musulmana, esta última con un gran peso en Aragón.

Sin embargo, la instauración de la festividad no consolidó la creencia, sino que supuso que sus opositores, lanzaran críticas contra el nuevo dogma, creando una mayor incertidumbre entre los fieles. Citando a Rodríguez Barral[2], «de ahí la instrumentalización, tanto en la predicación como en la imagen, del milagro eucarístico como vehículo de convencimiento».

2. Tipos de milagros eucarísticos

Santo Tomás de Aquino defendía que el primer milagro eucarístico era el sacramento en sí: «Es el más grande milagro de todos los milagros por Él realizados», así como San Juan Damasceno llama a la Eucaristía *officina miraculorum* o taller de los milagros[3].

Aunque carecemos de una clasificación completa de todos los tipos de milagros eucarísticos, podemos hacer un índice en el que ordenar algunos de los prodigios que más se repiten:

A) Las Sagradas Formas sangran tras un hecho violento. Como podría ser el tan conocido portento de los Corporales de Daroca.

B) La Santa Duda. Un sacerdote durante la celebración de la misa, en el momento de la transustanciación, vacila sobre la posible presencia de Jesucristo en la Hostia Consagrada, lo que provoca en unos casos que del cáliz comience a brotar vino o que la Sagrada Forma sangre. El prodigio más antiguo de este tipo se produjo en la iglesia de Santa María de Iborra, en la diócesis de Solsona en el siglo XI, aunque se pueden constatar otros en el siglo XIV.

C) Los objetos litúrgicos que contienen la Sagrada Forma son robados. Presenta diferentes versiones, ya que se pueden sustraer diferentes elementos litúrgicos, pero los más comunes son los cálices. En algunos casos, los ladrones son sorprendidos por alguna tormenta o quedan atrapados y las Sagradas Formas o los cálices se salvan milagrosamente porque levitan, o incluso algunos

---

2 Rodríguez Barral, P., «Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XCVII, 2006, p. 279.

3 Trens, M., *La Eucaristía en el arte español,* Barcelona, Aymà ed., 1952, p. 197.

animales o ángeles los protegen para que no sean dañados, logrando, en algunas ocasiones, que no sangren.

D) La Eucaristía castiga la herejía. Este milagro se podría tratar de muy diversas formas. La más común es que una mula o un asno se arrodillen ante la Sagrada Forma consagrada, ante la mirada atónita de los herejes, aunque la herejía también se puede presentar en forma de monstruos o seres imaginarios como dragones, con lo que se les expulsa de la población donde atemorizan a los fieles.

E) La Hostia consagrada sale ilesa tras un incendio. En esta tipología también podemos encontrar la variante de que sangran tras haberse salvado del fuego.

F) La Sagrada Forma es profanada. El apuñalamiento es la forma más común, aunque no única manera que existe para dañarla. El resultado de esta profanación también varía: se puede castigar a los profanadores o se puede obrar un portento en el que la Sagrada Forma se convierta en un crucifijo o en el Niño Jesús. A esta última modalidad pertenecen los lienzos de la capilla que nos disponemos a analizar.

II. Los lienzos de la capilla de Santo Dominguito de Val

La autoría de los lienzos objeto de estudio de esta comunicación ha sido debatida y cuestionada por diversos autores.

Fueron atribuidos primeramente a Bartolomé Vicente[4] debido a que se sabe que este artista intervino en las reformas llevadas a cabo en la capilla de Santo Dominguito de Val a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Sin embargo, otros autores atribuyen la realización de las pinturas relativas al milagro a Pedro Aibar Jiménez en su mayoría, si bien se intuye la factura de Juan Zabalo en algunas figuras[5]. De la dotación de la capilla y de las posibles reformas que en ella acontecieron no se tiene testimonio documental; no obstante, sabemos que el origen de la misma partía de otras dos, primeramente la capilla del Espíritu Santo y después la Capilla del Corpus Christi.

---

4 Rincón García, W., *La Seo de Zaragoza,* León, Everest, 1987, pp. 22 y 25.

5 Lozano López, J. C. «La pintura barroca en la Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones», en Lacarra Ducay, M.ª C. (ed.), *El Barroco en las catedrales españolas,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, pp. 65-100, en concreto pp. 84-87.

1. Relatos

La primera relación escrita entorno al prodigio ocurrido en la metropolitana es el *Spill* de Jaume Roig[6], quien relata el portento como espectador, exponiendo sus conocimientos sobre la ciudad para hacer la narración como testigo más verosímil, haciendo alusión a diferentes lugares de la capital del Ebro. El siguiente es el de Diego José Dormer[7], que es narrado a su vez por el presbítero fray Roque Alberto Faci. Las palabras de Dormer son de nuevo retomadas para narrar el milagro en 1989 por Manuel Traval y Roset[8].

2. Iconografía

Las imágenes de los hechos quedan representadas en los cuadros, realizados en el siglo XVIII. Los lienzos se sitúan en las paredes laterales de la capilla. La secuencia empieza en el lado izquierdo, en el lienzo superior que tiene forma semicircular; en él la escena comienza en el flanco izquierdo donde se ve a una mujer con el pelo tapado recibiendo la comunión, y en el centro de la escena se ve cómo la mujer saca la sagrada forma de la boca y la guarda en una caja; toda la escena se desarrolla en un interior donde aparece un retablo con San Miguel en el centro y dos santos a los lados. En el flanco derecho, bajo un arco, aparece la misma mujer enseñando la caja a un hombre ataviado con un turbante en la cabeza; de la caja sale luz y en lugar de aparecer la hostia se ve la figura de un Niño Jesús.

Para continuar con las imágenes de la historia, debemos volver la mirada hacia la derecha donde aparece el lienzo semicircular y de nuevo en el lado más próximo a la fachada de la capilla se inicia la narración de los hechos donde

---

6 ROIG, J., *Espill o Libre de les donnes,* c. 1460. Nosotros hemos utilizado dos versiones: una en la lengua original el valenciano (ROIG, Jaume, *Spill*, estudi introductori de mossen Josep Almiñana Vallés, Valencia, Del Cenia al Segura, 1990), con el apoyo de la traducción al castellano (ROIG, Jaume, *Espejo*, prólogo y notas de Jaume Vidal, Barcelona, Enciclopedia Catalana, y Madrid, Alianza Editorial, 1987).

7 DORMER, D. J., *Dissertacion del Martyrio de Santo Domingo de Val, Seyse ó Infante de Coro de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, en el Templo del Salvador; señalado del Cielo con Cruz en sus espaldas, y Corona en su Cabeça, y crucificado por los Judios el año 1250 a semajanza de Christo, con tres clavos y atravesado por el pecho con una lanza. Y del Culto público inmemorial con que es venerado desde que padeció el Martyrio*, Zaragoza, imp. Francisco Revilla, 1698, ff. 21-25 (esta primera parte del libro no tiene paginación, así que hemos contado como folios).

8 TRAVAL Y ROSET, M., *Milagros Eucarísticos,* Quito, Librería Espiritual, 1989, pp. 156-160.

aparece el alfaquí, hablando con un sacerdote, para que, en el centro de la imagen, se nos muestre de nuevo enseñando el Niño Jesús que no arde en el fuego que aviva una mujer a la izquierda, que aparece con tres palos en la mano.

De vuelta a la pared izquierda encontramos representado en el gran lienzo rectangular una procesión multitudinaria, en cuya parte central aparece un palio que da cobijo a un sacerdote con la barba blanca y vestiduras blancas que porta en sus manos el Niño Jesús, que no ha perecido en el fuego. Mientras un grupo de sacerdotes vestidos de blanco portan velas o hachas en una de sus manos y se dirigen hacia una fachada con la puerta abierta. Según el relato pertenecería a la de la catedral zaragozana, pero debido al estado de conservación de los lienzos, se intuye una fachada, que podría ser la actual entrada principal o también la puerta de San Bartolomé.

En la parte baja de cada uno de los cuatro lienzos se dispone una cartela explicativa en la que se narra la historia representada arriba. Estos textos describen una historia similar a los relatos literarios a los que ya nos hemos referido más arriba[9].

III. La capilla: un conjunto unitario

Esta comunicación pretende subrayar la importancia ya no solo de la narración del hecho eucarístico y de la simbología de la capilla, ya que los elementos de esta capilla han sido estudiados por separado, sin embargo, forman un conjunto unitario.

Primeramente, se ha estudiado la figura de Santo Dominguito de Val[10], a quien está dedicada la capilla para la que se hicieron los lienzos. En este análisis,

9 No transcribimos la totalidad de las cartelas porque son prácticamente ilegibles debido al deterioro de su soporte y a la altura en la que se encuentran, aun así hemos podido transcribir alguna de ellas: «En S. Miguel Parroquia de esta/ Sta. Metrop. Yglesia de la Seu Año 14. Por/ consejo de un Moro alfaqui a quien lo pidio una Muger /Christiana: para q la amase su marido, q lad [ilegible] vida, co/mulgo y con disimulo saco de la voca y puso en un [interlineado] cofrecito q traia/la consagrada forma. Y la llevo al Moro, y al entregarserla vio/ron combertida en un Niño mui hermoso, y resplandeci/ente; y aunq; pasamados del prodigio dijo el Moro lle/vase el Niño a su cas y lo quemase , q con ello su marido/la querría y volviería en su gracia. Ciega la sacrilega Mu/ger lo fue a poner por obra; pensando en/quemarlo, consiguiria su deseo».

10 Rincón García, W., *Santo Dominguito de Val, mártir aragonés. Ensayo sobre su historia, tradición, culto e iconografía,* Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, 2003, pp. 60-66.

la parte dedicada a la capilla es muy escueta, y debido a la falta de documentación en los archivos capitulares no se encuentran muchos datos sobre la dotación y las obras de la misma.

El origen de la capilla se menciona con el traslado de las reliquias del santo niño desde la sacristía mayor de la catedral a una nueva ubicación «Se passen al sepulcro q esta puesto en la capilla q esta al lado de la capilla de çaporta [...]»[11], acordado en la sesión del Cabildo el 7 de julio de 1600. Mientras que en 1624 sabemos que esa capilla, situada junto a la de Los Arcángeles de la familia Zaporta estaba dedicada al Espíritu Santo[12].

En 1695, el arzobispo don Antonio Ibáñez de la Riva realiza una visita pastoral a la nueva Capilla de Santo Dominguito de Val. El registro de la visita nos recuerda que anteriormente en ese lugar había dos capillas: una dedicada al Cuerpo de Cristo o Corpore Christi y otra al Espíritu Santo. Tras la reforma, la capilla unificó las anteriores, ocupando el espacio que actualmente vemos, entre la capilla de los Arcángeles (Zaporta) y la de San Agustín, «en cuyo sitio antes que se le diesse la ampliación, y grandeza que tiene ahora, avia dos Capillas; la una de Corpore Christi, y la otra del Espiritu Santo[13]. La anterior advocación de la capilla al Corpus Christi, podría darnos un indicio de por qué aparecen las pinturas relatando el portento eucarístico en su actual ubicación, aunque esta teoría no tiene fundamentación documental.

La capilla se nos presenta como una representación de la lucha contra la herejía: empezando por la propia portada realizada en yeso, en la que aparece un relieve donde se representa una Custodia, que simboliza el triunfo de la Eucaristía, sustentada por dos figuras que representan a infieles, ataviados con vestimenta tribal. Conecta de forma directa con los lienzos del interior de la capilla, que muestran un milagro eucarístico que, como hemos visto con anterioridad, era el vehículo para transmitir la idea de la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma. Cabe añadir que, según el relato que narra el portento eucarístico, gracias al milagro, el alfaquí recibe el bautismo y queda convertido; de este modo, la herejía es vencida. La custodia está ligada a la figura del Santo Niño, ya que muere de la misma forma que Jesucristo.

---

11 *Ibidem*, p. 60.

12 Blasco de Lanuza, V., *Historia de la vida, muerte y milagros del siervo de Dios Pedro Arbues de Epila, Canonigo desta Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, y primer Inquisidor de su Inquisición,* Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1624, capítulo xxxii, pp. 287-299.

13 Dormer, D. J., *op. cit.*, pp. 40-46.

El dogma de la Eucaristía aquí representado entronca directamente con uno de los santos representados en la capilla, el jesuita San Ignacio de Loyola, gran defensor de la Comunión frecuente. La figura de su compañero San Francisco Javier, se relaciona directamente con los personajes tribales que aparecen en la portada de la capilla, aludiendo a la misión evangelizadora como forma de lucha contra la herejía. Además, desde su fundación, la Compañía de Jesús se colocó bajo la protección del Nombre de Cristo, por lo que es muy frecuente que aparezcan en programas iconográficos eucarísticos.

La única imagen a la que podemos otorgar un significado diverso, aunque también formaría parte del simbolismo global de la capilla en contra de la herejía, sería la Virgen de Guadalupe: aunque, como bien es sabido, su culto sirvió también para evangelizar toda la zona de México, podría estar relacionado, además, con el culto que existe en la catedral de la capital de México hacia Santo Dominguito.

Además, aparecen otras figuras que decoran la traza del retablo que también se relacionan con la Eucaristía como es el pelícano, que aparece en el remate del retablo bajo una concha. Esta ave se ha visto siempre como una alegoría de Cristo, ya que los antiguos creían que se picoteaba su propio pecho para alimentar a sus crías en las épocas de hambruna o cuando no encontraba de comer, porque no podía dejarlos morir, del mismo modo que Cristo se entregaba al sacrificio, ofreciendo su carne y su sangre en la Comunión.

1. Aspectos simbólicos

El alegato en contra de la herejía lo encontramos en las dos historias principales: primeramente, según la tradición Santo Dominguito de Val fue raptado por un judío llamado Albayu Certo[14], después conocido como Albaiuzeto[15], que tras raptar y martirizar al niño acabará pidiendo bautismo y convirtiéndose al cristianismo, según nos relata la *Passio* del Santo Niño recogida en la obra de Dormer[16], quien también recoge la segunda historia aparecida en los

---

14 De Espés, D., *Historia Ecclesiastica de la Ciduad de Çaragoça desde la venida de Jesu Christo Señor, y Redemptor nuestro hasta el año de 1575,* manuscrito de la Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza, ff. 439 y 440.

15 Andrés, J. F., *Historia de Santo Dominguito de Val, Martyr Cesar-Augustano, Infante de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza,* Zaragoza, Pedro Lanaja, Impresor, 1643, pp. 80-87.

16 Dormer, D. Jo., *op. cit.*, ff. 21-25.

lienzos laterales de la capilla y que igualmente finaliza con la recepción del bautismo por el hereje y su cristianización.

Este alegato hunde sus raíces en la época bajomedieval. Centrándonos, en concreto, en el ámbito aragonés, la población judía estaba peor considerada que la musulmana, ya que se decía que «quien tiene moro, tiene oro».

Por este motivo, cuando el poder cristiano lleva varios siglos gobernando y asentado en el territorio, a los judíos se les acusa de haber entregado la Península a los musulmanes, de envenenar el agua contenida en los pozos, de haber crucificado a Jesucristo y de todas las epidemias y enfermedades que en la época ocurrían, así como de la profanación, quema y apuñalamiento de los símbolos con más importancia del cristianismo. Gran parte de esta mala publicidad era debida al dinero que los semitas prestaban a los altos cargos, con lo que conseguían reconocimiento en la corte pero también una animadversión manifiesta de una gran parte de la sociedad cristiana.

La propaganda antisemítica será motivo de representación en la plástica medieval. Puede mencionarse al respecto el retablo de la Virgen de Sijena, del siglo XIV y atribuido tanto a Pere Serra como al maestro de Sijena, conservado en el MNAC.

En el banco, dividido en cinco espacios, aparece una temática eucarística y antisemítica. En el centro aparece representada la Última Cena, origen del sacramento de la Eucaristía, y junto a ella, a cada lado, dos milagros eucarísticos con profanación: milagro de las abejas, milagro de los peces, milagro de la hostia apuñalada y milagro de la mujer cristiana que comulga de forma sacrílega. Este último milagro representado es, exactamente, el mismo que se nos narra en la catedral zaragozana.

En la representación hemos visto que es un musulmán quien manda a una cristiana que le proporcione una hostia, con lo que queda muy patente el simbolismo que, en un artículo Francesca Español[17], nos cuenta que la historia representada podría tener en origen como protagonista a un judío, pero que se habría transformado en un musulmán con las diferentes versiones, tras su llegada a la Península Ibérica desde el Norte de Europa.

Este movimiento antiherético también lo encontramos en otro retablo de la capital zaragozana. Nos referimos al de la iglesia de San Pablo, realizado por Damián Forment y su taller, en madera dorada y policromada, en las primeras

---

17 Español Bertrán, F., «Ecos de sentimiento antimusulmán en el *Spill* de Jaume Roig», *Sharq Al-Andalus. Estudios Árabes,* 10-11, 1993-1994, pp. 325-345.

décadas del siglo xvi. En él se nos muestra a Saulo de Tarso, ataviado con un turbante en la cabeza con lo que se recuerdan de manera expresa sus orígenes heréticos.

Los únicos herejes que permanecían en la Corona de Aragón durante la época de construcción del retablo de la iglesia de San Pablo eran los moros o moriscos (llamados así a partir de su bautismo forzoso en los albores de la Edad Moderna), ya que la población israelita había desaparecido tras su expulsión en 1492, bajo el reinado de los Reyes Católicos. Así pues, en ese momento, la herejía estaba representada por la población musulmana; de este modo, con solo un atributo, el turbante, la herejía era identificada por toda la población.

La catedral del Salvador de Zaragoza, se une con esta capilla a la propaganda en contra de los herejes que atentan contra la Eucaristía. Y qué mejor lugar para ubicarlo que en la capilla que ya contenía un claro componente antisemítico y junto a la de un personaje que se creía que era judío converso.

Para concluir, la lectura simbólica que proponemos con nuestro análisis para la capilla de Santo Dominguito de Val aporta una hipótesis de por qué todos estos símbolos están reunidos en un mismo recinto. Como hemos comprobado, la conexión de las distintas iconografías es muy clara; sin embargo, no había sido comprobada todavía. Probablemente sea porque el mensaje que nos transmite no es en la actualidad «políticamente correcto» habida cuenta los tintes racistas o xenofóbos que de ella emanan, pero que, sin embargo, hemos creído conveniente que se debía descubrir y estudiar.

JUAN RODRÍGUEZ DE FONSECA Y EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE PALENCIA, UN ESPACIO SIMBÓLICO*

Julián Hoyos Alonso
Universidad de Valladolid

> «[…] el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se presenta como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se comprometa con él»[1].

Entre 1505 y 1514, con la llegada de Juan Rodríguez de Fonseca a la sede episcopal palentina, se produjo un nuevo impulso constructivo en las obras de la catedral que afectó a la concepción espacial del templo y a la decoración del mismo. Entre las obras que promovió y financió el obispo en el edificio cabe destacar el nuevo claustro, la sala capitular o la contratación de Juan de Flandes para renovar y ampliar el retablo mayor con sus pinturas. El conjunto más interesante para valorar las acciones e intenciones del prelado en la catedral es el nuevo trascoro, donde se fusionan la exaltación del obispo y de su linaje, el origen de la catedral y de su patrón, así como el culto a la Virgen, a través de las misas de la Salve y las obras artísticas que se asociaban al espacio.

1. Las actuaciones de fonseca en la catedral de palencia

Juan Rodríguez de Fonseca fue uno de los prelados más activos en el embellecimiento de la catedral, tanto en la contratación de artistas como en la compra y posterior donación de piezas para la misma. Serán la honra y la fama del

---

* Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado por el Programa FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ref: AP2010-2813).

1 Gadamer, H. G., *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984, p. 85.

linaje los que, como pedía Pedro Rodríguez de Fonseca, llevaron al obispo a buscar formas visibles de permanencia en diversos espacios privilegiados de la catedral de Palencia[2].

Para comprender el conjunto de actuaciones que acometió el prelado en el interior del templo debemos atender al cambio en la nueva distribución catedralicia, que afectó especialmente a la compartimentación de la nave central. Fonseca trasladó la capilla mayor hacia el oeste, al lugar que con anterioridad ocupaba el coro, desplazando el centro de atención a un espacio más cercano a la cripta. Esta nueva redistribución producirá tres ámbitos representativos de primer orden en el eje este-oeste: el de la primitiva capilla mayor que con posterioridad lo fue de los Capellanes del Número 40, hoy llamada del Rosario; la nueva capilla mayor con un retablo dedicado al Salvador[3], frente al cual se encuentra el coro; y, por último, el altar del trascoro, en contacto directo con el acceso a la cripta de la primitiva catedral románica, donde se veneraban las reliquias de San Antolín. Los tres espacios surgidos tras la nueva distribución tenían así mismo relación con las tres advocaciones de la catedral: Santa María, el Salvador y San Antolín, siendo este último el espacio que se reservó el obispo Fonseca para ubicar el altar de los Dolores de la Virgen, donde fundó las misas.

II. La elección del trascoro como espacio de exaltación personal

La reubicación del coro llevaba aparejada la necesidad de delimitar el recinto, lo que se hizo mediante un ornamentado muro de piedra del que Fonseca se sirvió para perpetuar su memoria. Es fácil adivinar la intervención del obispo en una obra que se caracterizaba por la manifestación continua de sus armas, la presencia de pinturas de gusto flamenco y los textos que alaban su figura.

---

2 Fernández de Madrid, A., *Silva palentina* (ed. de San Martín Payo, J.), Palencia, 1973, p. 385; y Ascensio García, J, *Libro de la vida y martirio del glorioso San Antolín, con la fundación de esta iglesia de Palencia, los obispos que en ella ha habido, la antigüedad de Palencia*, ff. 32v-33r (ACP, Biblioteca de libros manuscritos, n. 130). Estos textos recogen las actuaciones del prelado en la catedral de Palencia.

3 La nueva distribución espacial del templo catedralicio ideada por Fonseca tuvo importantes consecuencias en la ampliación del retablo. ACP, Histórico, Armario I, legajo 4, doc. 1. Vandevivère, I., *La Cathédrale de Palencia et l'Église Paroissiale de Cervera de Pisuerga*, Bruxelles, 1967, pp. 66-67 y 72; San Martín Payo, J., «El retablo mayor de la Catedral de Palencia, nuevos datos», *PITTM*, 10, 1953, p. 293 y 297-298.

Al contrario de lo que hizo en el altar mayor, el prelado planificó esta acción desde su ubicación hasta su ejecución, continuando con la financiación de la obra después de haber cesado en la sede palentina. En el archivo de la catedral se conserva un documento firmado por Fonseca donde se dan instrucciones precisas de lo que se debía de hacer en el trascoro [fig. 1]: «Que lo primero es que se ha de hazer un altar en las espaldas del coro nuevo de la dicha nuestra santa iglesia y en él tengo yo de poner un rretablo a my costa de la historya de nuestra señora de la compasión y esta ha de ser el nombre y vocación del altar»[4].

El resultado, elogiado por su diseño y ornamentación, es un compromiso entre tradición y modernidad, directamente emparentado con las obras del último gótico y las primeras del renacimiento. La calle central acoge los elementos iconográficos más destacados. En ella se colocó el *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión*, encima del cual se sitúa un arco que encierra las armas del obispo sostenido por dos ángeles volanderos. Superando al anterior, un arco trilobulado encierra los emblemas reales de los Reyes Católicos mostrando de forma permanente la unión entre el prelado y los Reyes. Esta combinación entre los emblemas heráldicos de los Reyes Católicos y el del obispo se había realizado en otras obras financiadas por Fonseca como los *Libros de coro* de la catedral de Córdoba o en su *Libro de Horas,* hoy conservado en el Real Seminario de San Carlos de Zaragoza[5]. Por encima de la línea de cierre, rematando la calle central, se colocó una pequeña escultura que representa a San Antolín, en referencia al santo patrón del templo y a las reliquias que se custodiaban en la cripta, bajo el trascoro.

1. El *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión*

El *Retablo de la Compasión* [fig. 2] es la pieza más importante que se ubica en el trascoro. Se supone que fue encargado por Juan Rodríguez de Fonseca a Jean Joest de Harlem en 1505[6], durante una de las estancias del prelado como emba-

---

4 ACP., Armario VII, Legajo 1.º, n. 1248, s/f. Recogido parcialmente en: García de Wattemberg, E., «El trascoro de la Catedral de Palencia», *BSAA*, 11, 1945, p. 183.

5 En su testamento también quiso recordar su servicio a los Reyes Católicos: «criado y heredero de los católicos muy poderosos Rey Don Fernando e reyna Doña Ysabel de felice recordación, nuestros señores su capellán mayor e de su consejo secreto», Archivo de la Diputación de Zamora, Beneficencia, n. 107, f. 28v.

6 Justi, C., *Miscellaneen aus drei Jahrhunderteen Spanischen Kumstlebens,* I, Berlín, 1908, p. 309 y ss.

jador en Flandes, el mismo año que el obispo formalizó su ingreso en la elitista Cofradía de los Dolores de la Virgen de la que eran miembros destacados Felipe de Borgoña, Juana de Castilla y su hijo Carlos. Aún se conserva el Libro de registro de la hermandad donde se representa el escudo de armas de Fonseca[7].

La iconografía del conjunto es clara; la tabla central representa a la Virgen, sostenida por San Juan, en un gesto de sufrimiento. En torno a esta escena se disponen siete tablas representando los Dolores de María. Lo más interesante, iconográficamente hablando, es la inclusión del obispo arrodillado ante la Virgen, participando de su dolor. En este caso la imagen religiosa del prelado se tiñe de tradición y recurre a estereotipos ya vistos en siglos pasados; el obispo aparece retratado arrodillado y orando, directamente relacionado con el tema medieval del donante. Predomina por tanto el carácter devocional de la tabla en la que el tamaño del obispo se somete a una jerarquía impuesta por las imágenes de los personajes sagrados. A través del retrato, Fonseca transmite una imagen de persona virtuosa y devota de la Virgen. Los atributos que ostenta: las vestiduras blancas (sin mácula), la mitra, los guantes y el báculo; son signos distintivos de su estamento y de las cualidades que le hicieron destacar por encima de los demás. En la pintura destaca la presencia de San Juan, compañero habitual de la Virgen en el trance, que aquí cobra un especial protagonismo por representar al santo onomástico del prelado. El conjunto se completa con dos puertas en cuya parte interna se pueden leer unas inscripciones –latín y castellano– donde se hace referencia al origen de la obra, a las funciones del prelado al servicio de la corona y al culto a la Virgen[8].

Fonseca se comprometió a enviar 10 000 maravedíes cada mes para adecuar el lugar donde se colocaría el *Retablo de la Compasión*. La continuidad de la obra no estaba ligada a la permanencia del prelado en la sede palentina, como lo dejó escrito el obispo: «[…] aunque dexemos la posesión de la nra santa iglesia de Palencia tenemos voluntad de acabar el trascoro que hacemos la dicha mem[oria que esta a la entrada de la cueva del glorioso mártir santo Antolín […]»[9].

---

7 San Martín Payo, J., *Guía del Museo y de la Catedral de Palencia*, Palencia, 1967, p. 37; Granados Salinas, R. I., «Sorrows For a Devout Ambassador. A Netherlandish Altarpiece in Sixteenth Century Castile», *Potestas*, 1, 2008, p. 129.

8 Los textos completos se pueden leer en: Revilla Vielva, R., «El tríptico de Fonseca en la S. I. Catedral de Palencia», PITTM, 2, 1949, pp. 114-115.

9 García de Wattemberg, E., *op. cit.*, p. 183.

2. Las misas de la salve «ante el bulto del mesmo obispo sacado del natural»

Aunque a simple vista pueda parecer que la finalidad del trascoro era la de acoger, como el mejor de los marcos posibles, el *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión*, la trascendencia de la acción era mucho mayor. El altar sería el lugar donde debían celebrarse «[…] cada sábado de mañana una mysa cantada con sus órganos a nuestra señora e han de estar a ella con sus hábytos los beneficiados según el tipo y la pitança que a ello se rrepartiere […]»[10], como el obispo había acordado con el tesorero y el deán de la catedral el 13 de noviembre de 1513[11]. En el *Ceremonial de la iglesia de Palencia*, compilado por el canónigo Juan de Arce, se recoge la forma en que se debía decir la salve, además de indicar las festividades de Nuestra Señora en las que también había *Salve Regina*. El canónigo señalaba que el señor «Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia, abiendo edificado las paredes nuevas del traschoro sobre la cueva de Sant Antolín hizo poner allí un retablo de pinzel que llaman de la compasión de Ntra Señora donde también esta el bulto del mesmo obispo sacado del natural bien propiamente, y concertó con el cabildo que la missa de nuestra señora que antes se dezia al altar mayor en los sábados, la dixesen en aquel altar con la mesma solemnidad de cantores, y en la missa se dixesse también una colleta de Sant Antolín […]»[12].

3. La unión simbólica de Fonseca con San Antolín y el templo primitivo

La cripta es el vestigio más antiguo que se conserva del primitivo templo catedralicio, erigido originalmente en el mismo lugar que la actual iglesia. El espacio fue respetado e incorporado a los diversos planes de ampliación y modificación de la catedral, jugando un papel aún más destacado tras la intervención de Juan Rodríguez de Fonseca en la reorganización del templo, cuando

---

10 *Ibidem*.

11 Vielva Ramos, M., *La catedral de Palencia*, Palencia, p. 36. ACP, Armario de Actas, v. 35, f. 113v-114r.

12 Las festividades en que debía cantarse la *Salve Regina* eran: «La purificación, La Anunciación en Março, La Visitación, La Asumpción, La natividad de Nuestra Señora, La concepción, La fiesta de la O en diciembre». ACP, Biblioteca de libros manuscritos, *Ceremonial consuetudinario de la iglesia de Palencia*, v. 128, f. 59v-60r.

se realzó su acceso. La legitimación de la «cueva» y su mantenimiento en las diversas etapas constructivas de la catedral se deben a su incuestionable relevancia en la historia de la diócesis, así como a la dosis de leyenda vinculada con el lugar[13]. Juan Rodríguez Fonseca, perfecto conocedor de estos aspectos, aprovecharía esta circunstancia para formalizar una unión permanente entre su persona y la «cueva-sepulchro»[14] del santo.

Tras la intervención del prelado, la escalinata que conduce al nivel subterráneo de la catedral pasó de ubicarse en la nave de la epístola, a ocupar un lugar destacado en el centro de la nave central, frente al trascoro, en el mismo eje donde se encuentra el tríptico donado por el obispo, sus armas, las de los reyes católicos y la figura de San Antolín. Además se proyectó para que fuese construida frente a la nueva puerta que debía erigirse a los pies del templo.

El encargado de realizar la obra fue Juan de Ruesga con quien se firmó el contrato para finalizar la catedral en abril de 1506. Años más tarde, en 1513, se acordaba con el cabildo «[…] que su Señoría aderezase e adornase la cueva de dicha iglesia llamada soterraño»[15], para lo cual el prelado se decantó por elementos decorativos a la antigua. Entre la ornamentación renaciente y *a candelieri* que cubre los muros de la escalera destaca la abundante presencia de escudos del prelado, además de dos relieves en los que se representa la historia del martirio del santo y el descubrimiento de la cripta por parte del rey Sancho [fig. 3]. Se ha estimado que esta decoración «a la antigua» es fruto de un proceso selectivo del prelado, interesado en relacionar la nueva obra con la procedencia romana del mártir y con el ancestral origen de la diócesis[16].

Junto al culto de la Salve en el trascoro también se desarrollaba el culto a San Antolín, por ser el altar más próximo a las reliquias del santo. Las celebra-

---

13 El milagro más importante acaecido en la cripta es el que hace referencia a su descubrimiento por parte de Sancho el Mayor. Fue narrado por primera vez en el siglo XIII por el arzobispo Jiménez de Rada en su libro *De Rebus Hispaniae*. JIMÉNEZ DE RADA, R., *Historia de los hechos de España*, Madrid, Alianza, 1989 (ed. de FERNÁNDEZ VALVERDE, J.), pp. 227-228. Otros fenómenos milagrosos acontecidos en la cripta fueron relatados en: FERNÁNDEZ DEL PULGAR, P., *Teatro clerical apostólico y secular…,* Parte Primera, T. II, Palencia, 1981, (Rep. facs.), pp. 2-3 y 167.

14 ASCENSIO GARCÍA, J., *op. cit.*, f. 189v-190. Se denominaba de esta manera por ser el lugar donde se veneraban las reliquias del santo.

15 VIELVA RAMOS, M., *op. cit.*, pp. 65-66.

16 REDONDO CANTERA, M.ª. J., «Juan Rodríguez de Fonseca y las artes», en SAGARRA GAMAZO, A. (coord.,), *Juan Rodríguez de Fonseca, su imagen y su obra,* Valladolid, 2005, pp. 190-191.

ciones se desarrollaban con especial veneración en dos fechas: el 18 de mayo, festividad de la traslación del santo, cuando se decoraba con «frontales y alfombras y candeleros el altar que es en el traschoro sobre la cueva […]»[17]; y el dos de septiembre, fiesta del mártir, cuando se enramaba la iglesia y se ponían espadañas en el trascoro. En ese día, como dejó escrito el prelado, la misa principal se debía decir «ally pues que la cueva es en la yglesia su propia advocación […]»[18].

4. Los tapices de la Salve y su función en el trascoro

Cuando J. Rodríguez Fonseca regaló a los Reyes Católicos en 1499 un tapiz flamenco «rico de devocion con mucho oro», dio muestras de conocer a la perfección los gustos de la nobleza a la que pertenecía y los lenguajes de representación social de la época[19]. El prelado atesoró una importante colección de tapices que fue donada tras su muerte a las catedrales de Burgos y Palencia. La seo palentina aún conserva los ocho tapices legados por el obispo, cuatro dedicados a la Historia Sagrada y otros cuatro a la Salve.

Los tapices de la Salve son un ejemplo más de la participación directa del obispo en la elección de artistas e iconografía de las obras que financió. Fonseca decidió que los tapices debían ser ejecutados en *Bruselas en Bravante,* como se muestra en una marca de la esquina derecha del tapiz[20], coincidiendo con el gusto por el arte nórdico del obispo. Así mismo la temática mariana de las piezas, donde está muy presente la figura de la Virgen, rodeada de ángeles o junto a la Trinidad [fig. 4], enlaza directamente con la devoción a la Virgen de Fonseca, muy presente en las donaciones y obras que promovió el prelado en las diferentes iglesias donde ejerció su ministerio.

La evidente relación entre las misas de la Salve, que el prelado había mandado hacer en el trascoro, y la iconografía de los tapices, la Salve Regina, induce a pensar que las telas formaban parte de un plan más amplio trazado por Fonseca para el trascoro de la catedral de Palencia. Yarza fue el primero en apuntar en esa dirección, señalando que el obispo pudo tener la intención de

---

17 ACP, Biblioteca de libros manuscritos, *Ceremonial consuetudinario de la iglesia de Palencia*, v. 128, f. 23r.

18 ACP, Armario VII, Legajo 1.º, n. 1248, s/f. (Madrid, 22-II-1514).

19 Sánchez Catón, F. J., *Libros tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 123.

20 La marca del telar comenzó a ser obligatoria en 1528, por lo que los tapices se terminaron a finales de ese año o principios del siguiente.

que «estos tapices se usaran y colocaran próximos al altar de la Compasión, en los momentos en que se cantaba solemnemente la Salve»[21], esta forma de colocar los tapices cerrarían los accesos entre pilares más próximos al trascoro creando un espacio autónomo dentro de la catedral, un ámbito representativo de primer nivel dedicado a la figura de Fonseca. Esta actuación crearía, durante la celebración de los ritos que encargó el obispo, una escenografía presidida por el citado retablo donde el prelado estaría siempre presente mediante su representación en la pintura.

Aunque hasta ahora ningún documento había relacionado ambas obras, quedando el planteamiento como una hipótesis verosímil, hoy podemos asegurar que la utilización de los tapices para el rezo de la salve era una práctica habitual durante determinados periodos al año. Así lo recoge el *Ceremonial* de la catedral, donde se indica que en el mes de agosto, el día de la Asunción de Nuestra Señora, los campaneros debían poner «[…] ramos y espadañas y […] colgar los quatro paños del señor obispo Fonseca en el traschoro a los lados del soterraño y an de estar allí colgados hasta la otava de nuestra señora de setiembre […]»[22]. Este dato certifica que las telas se colocaban en el trascoro, entre los pilares del espacio, flanqueando la bajada a la cripta.

Los tapices cobrarían mayor significado una vez colocados, al complementar el tríptico y las misas de la salve, potenciando el papel de la Virgen como mediadora y protectora. Además debemos apreciar que los dos niveles en los que se dividen las telas, el celestial y el terrenal, adquirirían sentido una vez colocados los tapices, ya que los asistentes a la celebración se encontrarían al mismo nivel que el estrato inferior allí representado, donde diferentes personajes se muestran orando y cantando alabanzas.

Conclusión

Para finalizar cabe señalar que Juan Rodríguez de Fonseca unió en el trascoro de la catedral un conjunto de actuaciones y piezas de especial significación y simbolismo. El prelado fue perfecto conocedor de la importancia que la cripta tenía para la iglesia, lo que no dudó en utilizar para realizar una unión

---

21 Yarza Luaces, J., «Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca», *Jornadas sobre la catedral de Palencia,* Palencia, 1989, p. 132.

22 ACP, Biblioteca de libros manuscritos, *Ceremonial consuetudinario de la iglesia de Palencia*, v. 128, f. 31v.

permanente entre su persona, el patrón del templo y el origen de la diócesis. Así mismo se sirvió del espacio como ámbito de exaltación personal y de su linaje, a través de las constantes referencias heráldicas allí contenidas, así como su imagen y las referencias textuales. Por último, el trascoro se convirtió en un espacio religioso de singular relevancia al acoger el culto a la Virgen y a San Antolín en un mismo espacio. La unión de todos los elementos aquí señalados, que se producía en las fechas previstas por el prelado, dotaba al espacio de la carga simbólica plena.

Siguiendo lo dicho por Gádamer, la acción de Juan Rodríguez de Fonseca en el trascoro de la catedral de Palencia se puede valorar como la suma de un conjunto de elementos, de carácter histórico, legendario, religioso, artístico… etc., que se complementan entre sí, especialmente en determinadas circunstancias, formando un todo íntegro para aquel que se implicaba con ellos. Fonseca fue perfectamente consciente de que los elementos que formaban parte del trascoro poseían un valor simbólico por sí mismos, pero la unión de estos, junto con la presencia del fiel, dotaría al trascoro y a los acontecimientos en él desarrollados de un valor simbólico pleno.

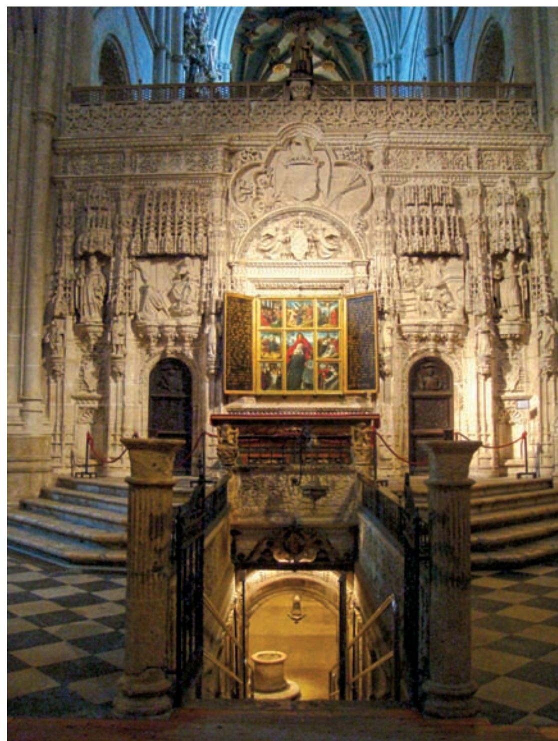


Fig. 1. Trascoro y escalera de acceso a la cripta. Catedral de Palencia.



Fig. 2. Retablo de la Compasión *o de los* siete dolores de la Virgen, *Jean Joest de Harlem, ca. 1505. Catedral de Palencia.*



Fig. 3. Escalera de acceso a la cripta. Relieve del Descubrimiento de la cripta por el rey Sancho, *ca. 1513. Catedral de Palencia.*



Fig. 4. Tapiz de la Salve Regina. *Talleres de Bruselas ¿Marc Crétif? 1528. Catedral de Palencia.*

LAS REPRESENTACIONES ALEGÓRICAS DE LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA ARAGONESA DE AMIGOS DEL PAÍS

Regina Luis Rúa*
Universidad de Zaragoza

La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (R.S.E.A.A.P.) es una institución fundada a finales del siglo XVIII por los ilustrados aragoneses más célebres. El examen de sus representaciones alegóricas permite conocer qué imagen quería proyectar esta entidad al exterior. En concreto, analizaremos el escudo de la R.S.E.A.A.P. diseñado por Tomás Fermín de Lezaún, el cuadro de la *Exaltación de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País,* de Fray Manuel Bayeu, y el título de socios ideado por Tomás Rocafort.

1. Escudo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País

La idea de diseñar un escudo que identificara a la R.S.E.A.A.P. surgió ya en las primeras sesiones. Fue en la Junta General del 12 de abril de 1776 cuando se animó a los socios a «meditar todos y cada uno sobre el sello que parezca más propio para esta Sociedad sin desviarse de la significación a que miró en su empressa la Matritense con los símbolos relatibos a su ynstituto en lo que sea adaptable a nuestro objeto que se halla estendido al Comercio»[1]. El 26 de abril, se formó una comisión integrada por «los cinco señores de oficio, sus quatro substitutos, y los señores don Juan Antonio Hernández de Larrea, don Miguel Franco de Villalba, don Miguel de Villaba, y don Melchor Eugenio de Cortes»[2], que debían elegir «la empresa que les pareciere

---

* Licenciada en Historia del Arte. Investiga sobre las artes en Aragón en los siglos XVIII y XIX. Deseo expresar mi agradecimiento a M.ª Luisa Morente por las facilidades dadas para la consulta del archivo de la R.S.E.A.A.P. y a Juan Carlos Lozano, por sus valiosas indicaciones y su constante apoyo.

1 A.R.S.E.A.A.P., *Actas,* 12-IV-1776, t. 1, f. 12′.

2 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 26-IV-1776, t. 1, f. 15.

más propia entre las que se les presentaren, dando quenta a la Sociedad para su final determinación»[3].

Los comisionados fueron recibiendo las propuestas de los socios y en la Junta General del 12 de julio expusieron que en la anterior Junta Particular habían determinado «explicar su parecer por escrito cada uno en el término perentorio de tres días a fin de que hecho el debido paralelo del de todos en otra Junta particular se presente inmediatamente a la general la elección de empresa que se repute por más propia, y acomodada a los objetos que se ha propuesto la Sociedad, y a las reglas críticas que deciden esta materia»[4].

El 23 de agosto, se vieron en la Junta General las tres empresas, «con la graduación de primero, segundo y tercero lugar»[5], que habían seleccionado previamente los comisionados en la Junta Particular dos días atrás. Acto seguido, se planteó la duda de si «debía o no convocarse expresamente para deliberar la Sociedad en Junta General este negocio assí por la calidad de su naturaleza como por la escasez de señores socios que entonces componían aquella Asamblea, y puesto en votación formal se acordó afirmativamente por la maior parte de sufragios»[6]. Y se expuso que debía meditarse acerca de «si la resolución de la Junta general devería ceñirse a las referidas tres empresas graduadas como arriba se insinúa o recaer generalmente sobre todas las que se han presentado, y examinado»[7].

Una vez acordado que todos los socios participasen en la elección, se reunieron en Junta General el 30 de agosto. Decididos a elegir una de las tres empresas aprobadas por la Junta de Comisión, procedieron a su votación resultando «electa por la maior parte la empresa llamada de la Encina, con la corrección o variación que consideró necesaria en ella la Junta particular»[8]. El 6 de septiembre de 1776, se desveló que Tomás Fermín de Lezaún había sido el autor del escudo[9].

Fue Lezaún quien explicó el significado de su empresa para incluirlo en el epígrafe correspondiente de los Estatutos en la Junta Particular Extraordinaria del 3 de septiembre de 1776[10].

---

3 *Loc. cit.,* ff. 15-15′.
4 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 12-VII-1776, t. 1, f. 31.
5 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 23-VIII-1776, t. 1, f. 35.
6 *Loc. cit.,* ff. 35-35′.
7 *Loc. cit.,* f. 35′.
8 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 30-VIII-1776, t. 1, f. 37′.
9 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 6-IX-1776, t. 1, f. 38.
10 A.R.S.E.A.A.P., caja 69, *Documentos, Empresa o escudo adoptado por la Sociedad*, 3-IX-1776, p. 6.

El motivo principal es el Árbol de Sobrarbe que figura en el cuartel superior izquierdo del Escudo de Aragón evocando la legendaria batalla entablada entre los musulmanes y los cristianos capitaneados por García Ximénez en Aínsa en el año 724. Según las crónicas, cuando los cristianos tomaron Aínsa, fortificaron la villa previendo una acometida del ejército musulmán. Así ocurrió y se desató una cruenta contienda en la que las fuerzas cristianas quedaron muy debilitadas. Y pasó que en el momento en que los cristianos se daban por vencidos, apareció una cruz roja sobre una encina, señal divina que les infundió la confianza necesaria para revolverse contra el enemigo y vencer. Como consecuencia de la victoria, García Ximénez fue investido como rey de Sobrarbe y Ribagorza, dando origen a la mítica fundación del Reino. Lezaún justificó la inclusión de la encina aduciendo que fue la «primera divisa del Reyno de Aragón»[11]. Esta afirmación es errónea pues en la heráldica aragonesa apareció por vez primera en la *Crónica de Aragón* escrita por Fabricio Vagad en 1499[12]. Pese a que fue el último símbolo incorporado al Escudo, ocupa el lugar principal ya que «reúne la tradición y la mitificación religiosa de los orígenes del reino cristiano de Sobrarbe»[13].

A los pies del árbol hay dispuestos un fardo, un arado romano y un huso simbolizando respectivamente el Comercio, la Agricultura y las Artes. La lectura del arado como símbolo de la Agricultura es perfectamente accesible ya que, como indica Cesare Ripa, es el «principal instrumento del arte de que se trata»[14]. En cambio, el sentido del huso como representación de las Artes resulta menos evidente. En nuestra opinión, el huso subraya el impulso que la R.S.E.A.A.P. pretendía dar a la artesanía en general y al sector textil en particular. Pero además puede relacionarse con el principal mito protagonizado por la diosa de las artes y la artesanía, Minerva, en este campo: la competición entre Minerva y Aracne por demostrar su destreza en el arte del bordado. Según el mito, cuando Minerva supo que Aracne alardeaba de ser mejor hilandera que ella, se disfrazó de anciana para recriminarle su actitud y exigirle disculpas. Pero la insolente se reafirmó en sus palabras y retó a la diosa que respondió despojándose de sus vestiduras y aceptando el desafío. Minerva representó en su labor a los doce dioses olímpicos y los castigos impuestos a los

---

11 *Loc. cit.,* p. 6.

12 Fatás Cabeza, G., *El escudo de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999, p. 18.

13 Corral Lafuente, J. L., *Mitos y leyendas de Aragón*, Zaragoza, Ediciones Leyere, 2002, p. 41.

14 Ripa, C., *Iconología,* t. i, Madrid, Akal, 1987, pp. 73-74.

mortales soberbios, mientras que Aracne plasmó las infidelidades de los dioses. Indignada por esta irreverencia, Minerva destruyó el tapiz y golpeó con el huso a la joven que, movida por la vergüenza, se ahorcó. Sin embargo, la diosa la convirtió en araña condenándola a tejer toda la eternidad[15]. Lezaún explicó que decidió colocar estos símbolos unidos al tronco de la encina para expresar «el objeto de la Sociedad y su intento de promover aquellos ramos»[16].

En alusión al mote «Florece fomentando», aclaró que «alude al influjo del Reyno en la Sociedad, y a los conatos de esta para hacer floreciente su país»[17]. Es evidente que en la concepción del mismo tuvo presente el lema «Socorre fomentando» de la Real Sociedad Económica Matritense.

Por una misiva de Lezaún a Carlos González, fechada el 14 de enero de 1777[18], sabemos que los símbolos y el lema fueron modificados por el director de la R.S.E.A.A.P. quien, según Lezaún, consideró que el diseño mejoraría «alterando el mote y colocando los instrumentos al pie de la encina, y no pendientes de su tronco como yo la presenté»[19].

Se comprueba que Lezaún supo someterse a las directrices dictadas en la Junta General del 12 de abril que establecían la obligatoriedad de representar simbólicamente los tres ramos y tomar como referente formal e ideológico el escudo de la Matritense. A su éxito contribuyó igualmente la fácil identificación y la fuerza expresiva de sus elementos constitutivos.

II. *Alegoría de las tres Bellas Artes* o *Exaltación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País*

Esta obra fue un donativo que Vicente Requeno hizo a la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (R.A.N.B.A.S.L.) el 1 de diciembre de 1799[20]. Requeno señaló que Fray Manuel Bayeu[21] era el autor de esta *Alegoría de las tres Bellas Artes*.

---

15 Elvira Barba, M. A., *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008, p. 210.

16 A.R.S.E.A.A.P., *Documentos*, 3-IX-1776, n.º 5, p. 6.

17 *Loc. cit.,* p. 6.

18 A.R.S.E.A.A.P., *Documentos*, 14-I-1777, n.º 5, ff. 10-11´.

19 *Loc. cit.,* f. 10´.

20 Astorgano Abajo, V., *Estudios filosóficos. Vicente Requeno y Vives*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. lxxix.

21 José Ignacio Calvo Ruata es el principal experto en la figura de Manuel Bayeu a quien dedicó su tesis doctoral: Calvo Ruata, J. I., *Vida y Obra de Fray Manuel Bayeu* (Tesis doctoral inédita), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, 1997-1998.

El estudio individual de las figuras revela que Bayeu, gran conocedor de la obra de Ripa, dotó de un profundo sentido simbólico al cuadro[22].

El personaje que ocupa un lugar central y que conscientemente Bayeu quiso destacar es la alegoría de la Pintura que guiada por Minerva está pintando el escudo de la R.S.E.A.A.P. o de la R.A.N.B.A.S.L. Como atributos personales porta la paleta, el pincel y un collar con una máscara que por ser una copia del rostro humano subraya que «el arte de la imitación está inseparablemente unido a toda la actividad de la pintura»[23]. Este símbolo de la máscara ya había sido empleado por su hermano Francisco en la figura de la Pintura que decora uno de los óvalos de la bóveda de la *Apoteosis de Hércules* del Palacio Real. Fray Manuel distinguió a la Pintura ciñéndole una corona de laurel en la cabeza, cubriéndola con un manto y representándola en actitud sedente. La corona de laurel es un atributo que Ripa reserva para la personificación de la Poesía porque «sus hojas, amargas de sabor, se asemejan con ello a los grandes esfuerzos y fatigas que son imprescindibles para llevar a buen término una obra digna de alabanza»[24]; y que incluso aconseja colocar en forma de ramo sobre la cabeza de la Escultura para simbolizar que «a través de sus obras, se conserva bella y siempre viva contra las enemigas adversidades del tiempo»[25]. En ningún caso asigna a la Pintura este distintivo que Bayeu sí le concede para aludir a la fama que alcanzan los practicantes de este arte. En cuanto al manto rojo, al ser un atributo exclusivo de la realeza, es un símbolo de soberanía y señal de dignidad superior. Incide en ello el hecho de que esté sentada ya que «el cetro y la corona, así como el aparecer sentada, son los símbolos propios de la Majestad de los Reyes»[26].

En primer plano y rodeada de sus enseres de trabajo, la Arquitectura traza unas figuras con un compás. Ripa, citando a Vitrubio y Platón, define a la Arquitectura como una ciencia por participar de la Aritmética y Geometría. Por ello, recomienda incluir una escuadra y un compás por ser los útiles propios de la Geometría y una planta arquitectónica con números en alusión a la Aritmética[27], indicación esta última que aquí no se cumple. Además

---

22 Calvo Ruata, J. I., «La alegoría como tema pictórico en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)», *Analecta Cartusiana,* 3, 1990, pp. 79-97, y Esteban Lorente, J. F., «Goya. De la alegoría tradicional a la personal», *Artigrama*, 25, 2010, pp. 103-121.

23 Ripa, C., *op. cit*, t. ii, p. 211.

24 *Ibidem*, t. ii, p. 221.

25 *Ibidem,* t. i, p. 351.

26 *Ibidem*, t. ii, p. 37.

27 *Ibidem*, t. i, p. 111.

sugiere añadir un péndulo para señalar que el arquitecto «debe estar siempre atento a la consideración de su centro»[28]. Completan el bodegón una regla, un cartabón y una brújula.

En cambio, la alegoría de la Escultura, que está tallando el Escudo de Aragón, resulta de una sencillez inusitada. Vuelta de espaldas, ocupa un lugar alejado, portando únicamente un cincel y un mazo que la identifican como la personificación de este Arte.

Es obvio que Fray Manuel quiso subrayar la superioridad de la Pintura. Idéntica intención se adivina en los citados óvalos que su hermano decoró con las alegorías de la Música, la Poesía, la Filosofía y la Pintura, figura a la que destacó situando un cortinaje tras ella y un cojín bajo sus pies. Con esta obra Fray Manuel proclamó la supremacía de la Pintura y su parecer en relación a la jerarquía de las Artes, en el que la Pintura ocupa el primer puesto y la Escultura, el último.

Junto a la Pintura, se encuentra Minerva identificada por el atuendo militar que remite a su nacimiento. Según el mito, Minerva fue concebida en un encuentro amoroso entre Júpiter y Metis. Sin embargo, cuando Zeus supo que su hija gobernaría a los dioses, engulló a Metis. Minerva siguió formándose en la cabeza de su progenitor hasta que Vulcano (dios de la artesanía) le golpeó con un hacha para librarle de sus terribles dolores permitiendo que la diosa completamente armada surgiera de ella[29]. Por este nacimiento atípico, Minerva es la protectora de la Sabiduría, las Artes y la Guerra.

A su lado, reconocemos a Midas por las orejas de asno y la bola dorada. Estas orejas recuerdan la competición musical entre Apolo (dios de la música) y Pan (dios de los pastores), en la que intervino como juez el monte Tmolo emitiendo su veredicto a favor de Apolo. Midas, testigo de lo ocurrido, manifestó su oposición al fallo, gesto que irritó tanto a Apolo que convirtió sus orejas en las de un asno[30]. La esfera alude al mito que le dio fama universal: Baco, agradecido a Midas por haber encontrado a Sileno, le concedió el deseo de convertir en oro cuanto tocara. Pronto reparó en sus funestas consecuencias y rogó ser liberado del conjuro al dios, quien le ordenó lavarse la cara en el río Pactolo[31].

Conviene señalar que Minerva y Midas protagonizan sendos mitos que fueron interpretados como una alegoría de la condición divina de las bellas

---

28 *Ibidem,* t. I, p. 111.
29 Elvira Barba, M. A., *op. cit.*, pp. 208-209.
30 Impelluso, L., *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Barcelona, Electa, 2004, p. 169
31 *Ibidem*, p. 169.

artes y de la superioridad del arte sobre la artesanía. Baste recordar que en el fondo de *Las Meninas* se intuyen las dos copias pintadas por Martínez del Mazo de los cuadros *Palas Atenea y Aracne* de Rubens y *Apolo y Pan* de Jordaens.

El personaje con serpientes en la cabeza y un fuelle es un Vicio[32] que está siendo sometido por la Pintura. Es difícil precisar cuál pues Ripa atribuye sendos fuelles a las personificaciones del Capricho, la Perturbación, la Adulación y la Discordia. En cualquier caso, este Vicio introduce una advertencia a los artistas que no deben dejarse arrastrar por cualquiera de estas faltas.

El hombre con el recipiente del que mana agua fue identificado como Neptuno[33] aunque claramente es una personificación del Ebro que sitúa la acción en un marco geográfico concreto. De hecho, sigue las pautas iconográficas propuestas por Ripa para las alegorías de los ríos. Así, El Ebro se presenta como un hombre maduro que aparece en posición yacente para mostrar «su más propia característica de arrastrarse por tierra» junto a «una urna de donde sale agua en grandes cantidades» y «un remo»[34].

Completan el conjunto una visualización de la Filosofía[35] distinguida por el libro y una imagen de la Fama caracterizada por sus alas y la trompa[36].

Por todo lo dicho, nos inclinamos a pensar que no se trata de una exaltación de la R.S.E.A.A.P. sino de la R.A.N.B.A.S.L. Creemos que el escudo representado hizo que se interpretara como una alegoría de la primera obviando que también el Escudo de la R.A.N.B.A.S.L. está formado esencialmente por el Árbol de Sobrarbe y el «Florece fomentando». No sería extraño que esta fuera la entidad homenajeada si consideramos que fue la destinataria de este donativo que además se presentó como una *Alegoría de las tres Bellas Artes*[37]. De ser así, habría que entender la obra como una alegoría de la fructífera labor desempeñada por la R.A.N.B.A.S.L. y un elogio de las Artes, especialmente de la Pintura a la que valora como la disciplina artística superior.

---

32 Brown, J. y Morales y Marín, J. L., *El arte de los Bayeu*, Zaragoza, Pabellón de Aragón '92, 1991, p. 182.

33 *Ibidem,* p. 182.

34 Ripa, C., *op. cit.,* t. ii, p. 267.

35 Brown, J. y Morales y Marín, J. L., *op. cit.,* p. 182.

36 Ripa, C., *op. cit.,* t. i, pp. 395-396.

37 Con este nombre figura en Lalana, N. y Llovet, T., «Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las salas de la Real Academia de San Luis (29 de abril de 1828)», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes,* 12, 1926, pp. 38-53.

III. Título de socios

La historia del título de socios está perfectamente documentada en las *Actas* de la R.S.E.A.A.P en los años comprendidos entre 1826 y 1829[38].

El 20 de enero de 1826, el secretario informó a la Junta del ofrecimiento hecho por el grabador y académico de la de San Carlos de Valencia, Tomás Rocafort, por el que se comprometía a grabar «gratuitamente una grande lámina para los títulos de socios»[39] solicitando como compensación ser admitido como «socio de mérito artístico en la clase de gravado»[40]. Los socios acordaron unánimemente aprobar la propuesta.

El 17 de febrero, el secretario comunicó que Rocafort «tenía bastante adelantada la lámina para los títulos de socios y que sería preciso remitirle la letra que debía gravarse en el centro»[41]. Para tal fin, se formó una comisión integrada por «los señores director 2.º, Chavier, Paniagua, y secretario para que estiendan una minuta o formulario teniendo presente el de la Sociedad de Valencia que se puso a la vista, y el que en la actualidad usa esta Corporación»[42].

El 30 de junio, se leyó la carta en la que Rocafort informaba de «tener concluidos los estudios y a punto de gravar» la lámina para los títulos de socios, que tiene «18 pulgadas y media de longitud y 14 ½ de latitud»[43] y muestra a Minerva, Mercurio y el Ebro en torno al escudo de la R.S.E.A.A.P.[44].

El 8 de junio de 1827, la Junta anunció que Rocafort «devía llegar a esta ciudad muy en breve con la lámina que gratuitamente ha grabado para los títulos de socios»[45] y acordó que la obra pasase a la clase de Artes para que «informase sobre su mérito»[46]. El 22 de junio, se leyó el escrito remitido por Rocafort comunicando que había venido a Zaragoza para presentar la lámina y expresando el «disgusto de no poderla entregar en la hora del todo concluida por faltarle aún el perfeccionar la parte histórica»[47]. El autor quiso que los socios vieran la lámina y un dibujo preparatorio antes de que suspendiesen las sesiones con la llegada del

---

38 Luis Roy recogió el proceso creativo de esta obra en Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, pp. 250- 251.

39 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 20-I-1826, t. 37, p. 443.

40 *Loc. cit.,* p. 443

41 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 17-II-1826, t. 37, p. 455.

42 *Loc. cit.,* p. 455.

43 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 30-VI-1826, t. 37, p. 503.

44 *Loc. cit.,* p. 504.

45 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 8-VI-1827, t. 38, p. 36.

46 *Loc. cit.,* p. 36.

47 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 22-VI-1827, t. 38, p. 37.

verano «con el doble objeto de que la Sociedad pudiese enterarse de la idea que havía seguido el autor en su composición, como también para que se le advirtiese si huviese alguna parte que corregir»[48]. Después de haber obtenido el dictamen favorable de la Junta y la Academia, se convino otorgarle «el título de socio de mérito artístico en la clase de gravado sin contribución»[49].

El 27 de marzo de 1829, la Junta contempló las estampas tiradas por Rocafort que había enviado con una carta en la que indicaba que cada grabado tenía un coste «de quatro a cinco reales vellón»[50]. La Junta aprobó la adquisición de cien ejemplares[51].

El 26 de junio, se mandó entregar a Rocafort los «920 reales vellón que havía conceptuado necesarios para el gasto del estampado de los títulos de socios y demás encargos que se le tienen hechos»[52].

Finalmente, el 25 de septiembre 1829, el secretario anunció que Rocafort había enviado los cien títulos de socios[53].

Para el título de socios Rocafort crea una nueva imagen simbólica de la R.S.E.A.A.P. que combina los objetos alusivos a los tres sectores con las divinidades o alegorías que los encarnan.

Como hemos visto, los símbolos escogidos por Lezaún fueron un fardo, un arado y un huso. En cambio, Rocafort mantuvo la idea del fardo en referencia al Comercio pero reemplazó el huso por un bodegón de enseres artísticos y el arado, por una hoz y una cornucopia. El cuerno de la abundancia refuerza la asimilación de la alegoría del Ebro con la Agricultura porque «la cornucopia, con la diversidad de frutos que de ella rebosan, simboliza la fertilidad del país por donde pasa este río»[54]. Este significado de la cornucopia como fuente de riquezas y abundancia de los bienes de la tierra proviene de un episodio mitológico relacionado con la infancia de Júpiter. Cuenta el mito que Ops, temerosa de que su esposo Saturno pudiera devorar a su hijo, decidió ocultarlo en el monte Ida, en Creta, donde fue criado por la ninfa Amaltea quien lo alimentaba con la leche extraída de una cabra. Cuando Júpiter creció, rompió por accidente un cuerno a la cabra y se lo ofreció a la ninfa con la promesa de que le proveería en abundancia de cuanto deseara[55].

48 *Loc. cit.*, p. 37.
49 *Loc. cit.*, p. 37.
50 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 27-III-1829, t. 38, p. 147.
51 *Loc. cit.*, p. 148.
52 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 26-VI-1829, t. 38, p. 162.
53 A.R.S.E.A.A.P., *Actas*, 25-IX-1829, t. 38, p. 177.
54 Ripa, C., *op. cit.*, t. ii, p. 268.
55 Elvira Barba, M. A., *op. cit.*, p. 58.

En cuanto a los dioses, estos se presentan siguiendo su iconografía más asentada y difundida. De hecho, la figura de Minerva no aporta ninguna novedad a la iconografía empleada por Bayeu y nuevamente aparece vestida de guerrera. La inclusión de Minerva evoca la actividad incansable desarrollada por la R.S.E.A.A.P. en el fomento de las Artes.

Mercurio, por su condición de mensajero, es presentado como un joven imberbe y atlético pues solo una persona en plena juventud y dotado de una excelente condición física podría satisfacer los muchos encargos confiados por los dioses. Luce el casco alado (petaso) y las sandalias aladas (tálaros) que le permiten desplazarse ágilmente y que, por tanto, proclaman su velocidad y la presteza con que cumple su cometido. A su lado, un querubín blande el caduceo con el que provocaba somnolencia. Estos símbolos poseen un doble significado en relación a su condición de protector de los oradores. Según Ripa, con el caduceo «resucitaba Mercurio a los muertos, al igual que la elocuencia resucita la memoria de los hombres» y los tálaros «simbolizan la velocidad de las palabras»[56]. Su presencia no es azarosa sino que, como benefactor del Comercio, se convierte en la materialización plástica de este ramo por cuya promoción mostró la Sociedad continuos desvelos.

La personificación del Ebro sigue las recomendaciones de Ripa, apareciendo tumbado, recostado sobre la urna de la que fluye agua y ostentando un remo, pero además guarda un claro parentesco con la alegoría del Ebro presente en la cubierta de la segunda parte de los *Anales de Aragón* de Jerónimo Zurita (edición de los años 1578 y 1579). Esta figura permite situar en un punto geográfico el acontecimiento representado al mismo tiempo que alude al impulso dado por la R.S.E.A.A.P. a la Agricultura.

Esta lámina es un ejemplo más del interés de la R.S.E.A.A.P. por subrayar su incansable trabajo en el estímulo de estos ramos en Aragón y una prueba más de la eficacia de la alegoría y el símbolo para la transmisión de mensajes.



Fig 1. Mateo González, Escudo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1777.



Fig. 2. Tomás Rocafort, Título de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, h. 1829.

56 Ripa, C., *op. cit.*, t. i, pp. 165-166.

EL SIMBOLISMO NARRATIVO DE LA ARQUITECTURA: EL VALOR EXPRESIVO DE LAS GRISALLAS EN LA PINTURA DE LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS

María Rodríguez Velasco
Universidad CEU San Pablo

La pintura de los primitivos flamencos podría definirse con dos caracteres, realismo y simbolismo. Si el realismo se manifiesta en el interés por la humanización de los rostros o los frecuentes anacronismos, el simbolismo no siempre es tan explícito. Su descubrimiento requiere una actitud activa del espectador para desentrañar el significado último de motivos, aparentemente secundarios, que se desvelan portadores de ideas inspiradas en la tradición literaria. El objetivo de este estudio es abordar la arquitectura como fuente de discursos paralelos para completar el argumento principal de las pinturas, mediante motivos aislados, o pequeñas escenas representadas en jambas y arquivoltas. Adentrarnos, a través de la recreación de la arquitectura, en lo que Panofsky ha llamado «simbolismos disfrazados»[1]. Para ello nos centraremos en tres maestros de la colección del Museo del Prado que revelan el valor comunicador del arte a partir de los símbolos: R. Campin, D. Bouts y V. van der Stockt.

1. El simbolismo del marco arquitectónico

Los pintores flamencos del siglo XV introducen las arquitecturas en sus pinturas como pretexto para el estudio de la perspectiva y la creación de espacios monumentales. Además la propia arquitectura puede convertirse en símbolo. Esto se observa en las imágenes de la Anunciación, escena con origen iconográfico en la catacumba de Santa Priscila[2], que se enriqueció notablemente

---

[1] Panofsky, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 143.

[2] Mancinelli, F., *Catacumbas de Roma. Origen del cristianismo*, Florencia, Scala, 1981, pp. 28-29. Fevrier, A., «Les peintures de la catacombe de Priscille», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 71, 1959, pp. 301-319.

durante el gótico, alcanzando gran desarrollo entre los primitivos flamencos. En sus interpretaciones del tema las variantes no estriban únicamente en los gestos, ni en los motivos secundarios, sino que alcanzan a la arquitectura y sus pormenores decorativos.

1. *Anunciación*, Dieric Bouts: los interiores domésticos de la burguesía flamenca

La Anunciación de Bouts forma parte del *Tríptico de la Virgen*, realizado entre 1440 y 1445[3]. En dicho *Tríptico*, donde se recrean las dos escenas centrales en la misma tabla, se suceden Anunciación, Visitación, Nacimiento y Adoración de los Magos. La presencia de la Visitación, ha llevado a plantear la hipótesis de que fuera inicialmente realizado para el Convento de la Visitación (Haarlem), pero no hay constancia documental al respecto[4]. Sí consta que formó parte de la colección de Felipe II, siendo depositado en 1584 en la capilla del Noviciado del Escorial. Desde allí ingresó en las colecciones del Museo del Prado en 1839[5].

La Anunciación es el episodio que concentra mayor simbolismo en su marco arquitectónico. Bouts dispone los personajes siguiendo las *Meditaciones* de San Buenaventura, que describe a la Virgen «arrodillada con profunda devoción» en el instante de recibir al ángel, que también «se hincó de rodillas como su Señora»[6]. Podríamos hablar de gestos retóricos, de símbolos como el cetro del ángel, de los ricos brocados o del broche con el Pantocrátor aludiendo indirectamente a la Encarnación… pero también la arquitectura está teñida de simbolismo. Ambos personajes están en un dormitorio propio de la burguesía de los Países Bajos. Cerrando la estancia, una puerta abierta, motivo repetido en la iconografía de la Anunciación para recordar que en este instante comienza la historia de salvación. Tanto la puerta, como las ventanas, sugieren la aper-

---

3 Friedlander, M., *Early Netherlandish painting. Dieric Bouts and Joos van Gent*, vol. iii, Leyden-Bruselas, La Connaissance, 1968, pp. 22-23.

4 Chatelet, A., *Les Primitifs hollandais. Le peinture dans les Pays-Bas du Nord au xv siècle*, Suiza, Office du Livre, 1980, p. 77. Smeyers, M., *Dirk Bouts. Peintre du silence*, Bélgica, La Renaissance du Livre, 1998, p. 83.

5 Périer-D'Ieteren, C., *Thierry Bouts: L'oeuvre complet*, Bruselas, Fonds Mercator, 2005, p. 301. Madrazo, P. de, *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1872, p. 81. Pérez Sánchez, A. E., *Catálogo de Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985, p. 83.

6 San Buenaventura, *Meditaciones de la vida de Cristo*, Madrid, 1843, p. 17.

tura al *hortus conclusus* de la Virgen, espacio opuesto al Paraíso[7]. En esta imagen se prescinde de las habituales flores blancas que recordaban la pureza de María[8], pero se disponen elementos secundarios, como el aguamanil sobre el mueble, sustitución en este interior del «manantial de aguas vivas» que simboliza la pureza de la Virgen[9]. Ante él una pieza de fruta, recuerdo del Paraíso perdido y de la presencia de María como «nueva Eva»[10].

2. *Anunciación*, Robert Campin: el simbolismo de las grisallas

Robert Campin realiza esta *Anunciación* entre 1420-1425, recreándola en un templo gótico donde también se observan estructuras románicas que sugieren la Antigua Ley[11]. La introducción de esta escena en una iglesia entronca con referencias patrísticas como las de Efrén el Sirio o san Ambrosio. Efrén el Sirio, en el *Quinto Himno sobre el Nacimiento del Señor en la Carne*, escribe: «Dichosa eres tú, ¡oh Iglesia! porque a ti se refiere Isaías en su profético grito de júbilo: Mira, la Virgen concebirá y dará a luz un Hijo ¡Oh Misterio revelado de la Iglesia»[12]. San Ambrosio, en el *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, presenta a María como figura de la Iglesia y templo del Espíritu[13]. De estos textos se deduce que las tradiciones oriental y occidental presentaron a María como imagen de la Iglesia, iniciándose esta en el instante de la Anunciación[14]. Panofsky señala que también el *Hortus deliciarum* de Herrad Landsberg (1181), recoge esta idea: «La reina sentada dentro del templo significa la Iglesia que es llamada la Virgen Madre»[15].

Este simbolismo es reforzado por las esculturas exteriores, trabajadas en grisalla, imitación pictórica de la escultura, que implica connotaciones alegóricas para completar el significado principal de la escena. Así, en el torreón se puede identificar a Moisés, portando las tablas de la ley y con los cuernos que

---

7 Sarabia, A., *Cinco Anunciaciones en el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998, p. 79.
8 Santos Otero, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, B.A.C., 1996, p. 203.
9 Panofsky, E., *op. cit.*, p. 144.
10 *Ibidem*, p. 145.
11 *Ibidem*, pp. 136-137.
12 *Cfr.* Rahner, H., *María y la Iglesia*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2002, p. 27.
13 San Ambrosio, *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas* (ed. Revisada por Garrido, M.), libro ii, 7, Madrid, B.A.C., 1996, p. 87.
14 Rahner, H., *op. cit.*, p. 27.
15 *Cfr.* Panofsky, E., *op. cit.*, p. 146.

obedecen al resplandor que envolvió su figura en el monte Sinaí[16]. Su presencia no es arbitraria, pues al portar la Antigua Ley prefigura a Cristo, portador de la Nueva, recordando que Dios prometió la llegada de otro profeta semejante a Moisés (Dt 18, 18)[17]. La entrega del Decálogo es recogida también en las vidrieras de la arquitectura junto con el Sacrificio de Isaac, prefiguración de la muerte y resurrección de Cristo, evocando que la Anunciación tendrá pleno cumplimiento en la Pasión[18].

En el mismo eje compositivo se recrea David, rey y compositor de los salmos, también considerado desde la tradición patrística prefiguración de Cristo como ungido, lo que explica su presencia en esta Anunciación[19]. Ambas realidades, Antiguo y Nuevo Testamento, quedan unidas por la luz dorada que emana del Padre, tocado con la tiara papal y con el cetro, enmarcado por el arco iris, símbolo de la alianza entre Dios y su pueblo (Gn 9, 12-13). Su representación nos introduce en el simbolismo de la luz en el gótico, convirtiendo la nueva arquitectura en metáfora de una realidad trascendente[20]. En la catedral gótica la luz es «fuente de toda belleza» y el misterio de la Encarnación «luz que ilumina el mundo»[21].

II. *Santa Bárbara*, Robert Campin: la hagiografía en el simbolismo decorativo

Entre los primitivos flamencos del Prado, otra pieza clave es la dedicada a Santa Bárbara, realizada por Robert Campin hacia 1438[22]. Originalmente constituía la portezuela lateral de un tríptico encargado por el franciscano Enrique de Werl[23]. Así figuraba en el inventario de 1800 que registraba los

---

16 Capoa, Ch. de, *Episodios y personajes del Antiguo Testamento,* Milán, Electra, 2003, p. 152.
17 Dulaey, M., *Bosques de símbolos*, Madrid, Cristiandad, 2003, pp. 137-138.
18 *Ibidem*, pp. 171-185.
19 Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Serbal, 1996, pp. 300-301.
20 Nieto Alcaide, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 15.
21 Von Simson, O., *La catedral gótica*, Madrid, Alianza, 2007, pp. 71 y 74.
22 Thürlemann, F., *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*, Nueva York, Prestel, 2002, pp. 302-303.
23 La otra portezuela exterior, *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl*, se expone también en el Prado. VV.AA., *Museo del Prado: Catálogo de pinturas*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, p. 55.

bienes de Carlos IV en el palacio de Aranjuez[24]. El estudio iconográfico nos sitúa de nuevo en un interior burgués del siglo xv, con un tratamiento preciosista de las texturas. El pintor utiliza cada detalle para completar la identificación de la santa evocando el relato de su vida. El estudio comparativo con otras figuras marianas de Campin, llevó a pensar que pudiera tratarse de la Virgen, hipótesis reforzada por ciertos motivos de la estancia y por la actitud de la joven[25]. La restauración de la obra concluyó que presenta a Santa Bárbara, transformándose ciertos detalles secundarios en notas hagiográficas recogidas en la *Leyenda Dorada* (h. 1264) de Santiago de la Vorágine.

En el paisaje, la torre, atributo de la castidad de la santa[26], obedece a que su padre, «un tal Dióscoro», la encerró en una torre «para evitar que cualquier varón la viera»[27]. Al proseguir la lectura del relato, se encuentra respuesta a la actitud de la doncella, pues durante su encierro «se consagró al estudio de las artes liberales»[28]. Entrando ya en la estancia, otros elementos decorativos cobran valor en relación a la vida de la santa, como la grisalla dispuesta sobre la chimenea, representación de la Trinidad como Trono de Gracia[29]. Su presencia no es casual, pues la *Leyenda Dorada* expone cómo Bárbara meditó sobre dicho Misterio defendiendo que «Tres son las lumbreras que proporcionan claridad a este mundo y regulan el curso de las estrellas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo», precisando que son «tres personas distintas, pero no tres dioses, porque las tres tienen una sola y misma esencia»[30]. Por ello junto a la grisalla, Campin dispone un cirio, motivo que entre los primitivos flamencos simboliza la presencia de un único Dios. Las creencias de la joven desatan la ira de su padre, que la condena a sucesivas torturas hasta su decapitación. En todas ellas Bárbara mantiene la pureza, simbolizada por el paño blanco, el aguamanil y las flores[31]. Respecto a la

---

24 *Ibidem*, ambas tablas llegan al Prado en 1827.

25 Panofsky, E., *op. cit.*, p. 174. Lassaigne, J., *La pintura flamenca. El siglo de Van Eyck*, Génova, Skira, 1997, p. 29. V.V. A.A., *La pintura flamenca en el Museo del Prado*, Amberes, Fonds Mercator, 1989, pp. 28-29. Frère, J. C., *Early Flemish Painting*, París, Terrail, 1997, p. 58.

26 Panofsky, E., *op. cit.*, p. 134.

27 Vorágine, S. de la, *Leyenda Dorada*, vol. ii, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 896.

28 *Ibidem*, p. 897.

29 Pamplona, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1970.

30 Vorágine, S. de la, *op. cit*, p. 900.

31 Panofsky, E., *op. cit.*, p. 139.

chimenea, puede hacer referencia al suplicio del fuego o a la muerte de su progenitor cuando «cayó sobre él un fuego misterioso que lo abrasó»[32].

III. Grandes pórticos esculpidos: el simbolismo de jambas y arquivoltas

1. Antiguo y Nuevo Testamento en las grisallas del *Tríptico de la Virgen*

Retomando el *Tríptico* de Bouts, la unidad de sus escenas es reforzada por la estructura a modo de pórtico del conjunto. Inspirándose en su maestro Van der Weyden[33], Bouts enmarca cada episodio con una arquivolta esculpida con relieves en grisalla, si bien el pintor de Lovaina consigue dar un paso más respecto a su maestro al subrayar la continuidad de marco y escena[34].

En la arquivolta superior de la Anunciación, se suceden episodios del Génesis, desde la creación de Eva hasta la muerte de Abel. Así Bouts, el pintor del silencio, sintetiza la historia de la salvación a partir de la Virgen como «nueva Eva», inspirándose en textos patrísticos como el de san Ireneo: «Lo que la virgen Eva había atado por su incredulidad, la Virgen María lo desató con su fe»[35]. Todo conforma una unidad pues tras la Creación la revelación prosigue con la Encarnación[36]. En las jambas los profetas subrayan la continuidad de Antiguo y Nuevo Testamento, evocando escritos como el de Hipólito, exaltando a María como la última de los profetas[37], o el de san Agustín al llamar a María «perfección de los profetas»[38]. El simbolismo de las grisallas se observa también en la Visitación, donde Bouts se revela como «gran inventor» del paisaje, según Molanus, profesor de la Universidad de Lovaina[39]. La sobriedad

---

32 Vorágine, S. de la, *op. cit.*, p. 902.
33 Lynn, F. J., *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2011, p. 128.
34 Markschies, A., «Monocromía y grisalla: una perspectiva europea», en *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, Museo Thyssen Bornesmiza, 2009, p. 97.
35 *Cfr.* Dulaey, M., *op. cit.*, p. 259.
36 Campatelli, M., *Leggere la Bibbia con i Padri*, Roma, Lipa, 2009, p. 40.
37 *Cfr.* Ayán J. J., «María y Cristo en la exégesis de Hipólito al Antiguo Testamento», *Estudios Marianos,* 64, 1998, p. 179.
38 *Cfr.* Rahner, H., *op. cit.*, p. 138.
39 Balis, A., Díaz Padrón, M., Van del Velde, C. y Vlieghe, H., *La pintura flamenca en el Prado*, Amberes, Fonds Mercator, 1989, p. 40. Pächt, O., *Early Netherlandish*

de la escena contrasta con el detallismo de la arquivolta[40], donde se suceden episodios de la Pasión que recuerdan a san Juan Bautista como precursor: «Este es el cordero de Dios que quita el pecado del mundo» (Jn 1, 29). En el Nacimiento de Cristo las grisallas, de gran dinamismo y expresividad, completan la secuencia de la Pasión hasta la resurrección, recordando el sentido de la vida de Cristo.

En la Adoración de los Magos, las grisallas remiten al significado que tuvo esta escena en sus orígenes, la idea de salvación universal. Este episodio recuerda además la realeza, divinidad y humanidad de Cristo, a la vez que presenta las distintas edades del hombre y las razas de la tierra adorando a Cristo[41]. Siguiendo el esquema de «cuadro dentro del cuadro» Bouts decora el arco superior con apariciones de Cristo resucitado, culminando con Pentecostés. Las apariciones recuerdan que también la Epifanía es manifestación de Dios a los hombres y en Pentecostés se materializa la universalidad de la Iglesia al igual que en la Adoración de los Magos. Para la complejidad de sus programas iconográficos consta que Bouts fue asesorado por Jan van Haecht, teólogo de la Universidad de Lovaina[42].

2. *Tríptico de la Redención*, Vancke van der Stockt: la belleza de los pórticos coloreados

También discípulo de Van der Weyden, Van der Stockt se consolida como pintor oficial de Bruselas, donde destacó como miembro del Consejo Comunal entre 1465 y 1475[43]. Ya antes, hacia 1455-1460, habría realizado el *Tríptico de la Redención*, procedente del Convento de los Ángeles (Madrid), fundado por Dña. Leonor de Mascareñas[44]. En las actas de fundación del convento se

Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David, Londres, Harvey Miller Publishers, 1997, p. 99.

40 Crowe, J. A. y Cavalcaselle, G. B., *Les Anciens Peintres Flamans, leurs vie et leurs œuvre*, tomo I, Bruselas, F. Heussner, 1862, p. 118.

41 García Mahíques, R., *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el arte de la Antigüedad*, Vitoria, Ephialte, 1992.

42 Sarabia, A., *op. cit.*, p. 76.

43 Garrido, C., García Maízquez, J. y Van Schoute, R., «Tríptico de la Redención», catálogo de la exposición *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*, Valencia, Museo de Bellas Artes, 2010, p. 98. Bermejo Martínez, E., *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, vol. i, Madrid, CSIC, 1980, p. 139.

44 Gómez Nebreda, M.ª L., «Las pinturas del convento franciscano de los Ángeles de Madrid que pasaron al Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo del Prado Disperso», *Boletín del Museo del Prado,* vol. xx, 38, 2002, p. 40.

cita como: «un retablo grande con dos puertas que es crucifixo y la creación del mundo y con Adán y Eva, y el Juicio en la otra puerta y las obras de misericordia y los siete sacramentos»[45].

Esta variedad iconográfica obedece a que el *Tríptico de la Redención* se inspira en los pórticos de las catedrales góticas y revela la influencia de Van der Weyden, especialmente del *Tríptico de los Siete Sacramentos* (1445-1450), del *Retablo del Juicio Final* (h. 1446-1452) y del *Retablo de Miraflores* (h. 1440-1445)[46]. Todo en esta obra está lleno de significado, incluso el reverso de las tablas laterales, con la escena del Tributo al César. En esta la monumentalidad de las figuras, se realza con pedestales que sintetizan el diálogo entre Cristo y los jueces[47]. Al abrirse el *Tríptico* la lectura comienza con la Expulsión del Paraíso, con episodios de la Creación en arquivolta y enjutas. En estas Van der Stockt destaca la Creación de Eva y el Descanso de Dios en el séptimo día, en conexión con las escenas principales del *Tríptico*, pues desde las epístolas paulinas y la patrística la creación de Eva prefigura el nacimiento de la Iglesia y la contemplación de la armonía de lo creado contrasta con el desorden introducido por el pecado original.

La tabla central del *Tríptico* muestra la Crucifixión en una iglesia gótica donde se suceden diversos instantes de la celebración eucarística. Entre las columnas se adivina la figura de un fiel recibiendo la absolución, eco del valor redentor de la cruz perpetuado en el sacramento de la Penitencia. Estos instantes recuerdan la unidad entre arte y liturgia y subrayan dos ideas: la Eucaristía, renovación del sacrificio de Cristo y el valor redentor de la cruz. Todo conforma un programa unitario, así en relación a la tabla anterior podemos afirmar que «el cosmos es creado en Cristo y destinado a Cristo, como se manifiesta en la liturgia, donde el pan y el vino revelan a Cristo. En este sentido, la liturgia eucarística es nueva creación»[48].

Al interior de esta iglesia se accede por una portada apuntada decorada con escenas de la Pasión policromadas pues los pórticos medievales en origen esta-

---

45 Andrés, G. de, «Leonor Mascareñas, aya de Felipe II y fundadora del Convento de los Ángeles en Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* tomo XXXIV, 1994, Madrid, CSIC, p. 360.
46 Gómez Nebreda, M.ª L. y Finaldi, G., *Itinerarios de fe en el Museo del Prado*, Madrid, Misión Joven, 2007, p. 60.
47 Garrido, C., García-Maízquez, J. y Van Schoute, R., *op. cit.*, p. 98.
48 Campatelli, M.*, op. cit.*, p. 49.

ban policromados[49]. A pesar de sus reducidas dimensiones estas pequeñas escenas son de gran expresividad, con variedad de motivos iconográficos[50]. Las referencias secundarias continúan en las jambas, con la representación de los Sacramentos, manifestación de la vida de la Iglesia. Siguiendo una clara simetría en su disposición, se suceden con total minuciosidad, con anacronismos propios del siglo xv, como las manos de los esposos unidas y bendecidas bajo la estola[51]. Estos sacramentos adquieren pleno sentido con el sacrificio eucarístico que completa el conjunto.

La portezuela que cierra el *Tríptico* presenta el Juicio Final, presidido por Cristo entronizado sobre la bola del mundo como Cosmocrátor, flanqueado por una vara florida, símbolo de la misericordia y una espada, emblema de la justicia[52]. En esta tabla la arquivolta expone las seis obras de misericordia recogidas en el evangelio de san Mateo (Mt 25, 31-45), a las que se suma la de enterrar a los muertos en las enjutas superiores para mantener la simetría compositiva[53]. Van der Stockt repite este programa iconográfico en el *Tríptico* que realiza para los juzgados de Valencia, comprado por el mercader Juan del Anell en 1494[54]. Su ubicación original muestra que este programa se generalizó en las Salas de Justicia de Flandes para mostrar como modelo la justicia divina[55].

---

49 Williamson P., *Escultura Gótica. 1140-1300*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 27. Markschies, A., *op. cit.*, p. 94.
50 Silva Maroto, P., *Pintura flamenca de los siglos xv y xvi en el Museo del Prado*, Madrid, Aldeasa, 2001 p. 88.
51 Finaldi, G., «Fragmentos de género en la pintura religiosa del Museo del Prado», en *Historias Mortales*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2004, p. 134.
52 Gómez Nebreda, M.ª L. y Finaldi, G., *op. cit.*, p. 64.
53 Gómez Nebreda, M.ª L., «Las obras de misericordia. Fuentes textuales para su iconografía», en *La Biblia en el arte y en la Literatura, V Simposio Bíblico Español*, vol. ii, Valencia, Fundación Bíblica Española, 1999, p. 419.
54 Catalá Gorgues, M. A., Pérez García, M.ª C. y Roig Picazo, P., «La tabla del Juicio Final atribuida a van der Stockt», en *VIII Congrès de Conservació de Béns Culturals*, Valencia, 1990, pp. 15-41. Garrido, C., y García Mahíquez, J., *op. cit.*, p. 108. Rodríguez Barra, R., «La justicia divina como paradigma de la humana: el *Tríptico del Juicio Final* de Vrancke van der Stockt para el Ayuntamiento de Valencia», *Cuadernos de arte valenciano,* 86, 2005*,* p. 196.
55 Bermejo Martínez, E., *op. cit.*, p. 141.

VIEJOS DIOSES PARA UN NUEVO MUNDO: LOS SÍMBOLOS EN LA PINTURA CUZQUEÑA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Susana Sarfson
Universidad de Zaragoza
Rodrigo Madrid
Universidad Católica de Valencia

En la construcción de la realidad iberoamericana y su estética confluyen elementos del sustrato de los pueblos originarios con las aportaciones europeas. La religión nueva y las religiones antiguas fueron factores de conformación de identidades, pero también de la génesis de un patrimonio artístico y cultural de características propias que gestiona símbolos y metáforas de ambas cosmovisiones con el propósito de comunicar ideas inefables. Ese patrimonio cultural heredado del Virreinato del Perú tiene una riqueza excepcional. Sus manifestaciones artísticas y musicales muestran elementos de sincretismo entre las culturas originarias americanas y la española, especialmente a través de la labor desarrollada por los jesuitas, y que constituyen una fuente de muchas de las tradiciones populares actuales. Este trabajo propone ofrecer un espacio de reflexión sobre esta confluencia que se abordará desde varias dimensiones: cultural, antropológica, religiosa, artística, musical. Así, se exponen rasgos relevantes del sincretismo religioso y simbólico que se pone de manifiesto en las Artes Plásticas, ejemplificado a través de obras pictóricas concretas (referidas a representaciones de la Santísima Trinidad, la Virgen y los ángeles), y se refieren algunos ejemplos del repertorio musical colonial hispanoamericano vinculados con estas representaciones.

1. Antecedentes

Los hechos que dieron origen a las artes plásticas y musicales, a las partituras de la época colonial que hoy celosamente se conservan en los archivos hispanoamericanos, son la consecuencia de una larga conquista, a veces hecha a sangre y fuego y otras realizada con humildad, que pretendía atraer costumbres, lenguas y modos de vida que hicieran viable para los conquistados el

mensaje cristiano. La posición de superioridad de los conquistadores no arrebató a los pueblos originarios toda su cultura. El maridaje de ambos mundos, caso singular de la conquista española, produjo una música y, en general, producciones artísticas, anudando lazos que hicieron –teniendo en cuenta el tiempo que les tocó vivir–, más humano el difícil choque de culturas. Es así que, en especial en las artes plásticas y decorativas, el sincretismo entre elementos aportados por el cristianismo se entrelazan con otros provenientes de la cosmovisión y simbolismo indígena, dando como resultado una nueva identidad que se refleja en las expresiones artísticas y en sus símbolos.

En España el Barroco es el arte de la Contrarreforma, ya que la Iglesia española, para reaccionar contra la severidad e iconoclastia del Protestantismo, alentó y promovió la edificación de recintos religiosos, tanto iglesias como conventos, con una enorme profusión de imágenes, a la vez que un repertorio musical propio. Hay que tener en cuenta que el barroco es para España una época de expansión en América. Un elemento de suma importancia para la evangelización era la incorporación de las élites nativas a la religión: por esto la teatralidad de las manifestaciones artísticas religiosas en las colonias americanas era una forma de promover la emoción a través de las artes plásticas, la arquitectura, y la música que impregnaba esos espacios.

Se buscaba, tanto en artes visuales como en música, que la influencia de la Iglesia sobre los artistas fuese dirigida a emocionar y enardecer la devoción mediante estímulos psicológicos, plasmados en obras suntuosas y exaltadas. Las obras del Barroco se apoyan en un decorado vistoso y muchas veces en una ilusión visual. La arquitectura barroca da importancia a la decoración que ha de ser fastuosa y espectacular. En esta estética son importantes los contrastes de claroscuros violentos: la luz contra la oscuridad; los acusados juegos de luces y sombras, el tenebrismo. La música barroca tendrá muchas cuestiones en común con esta manifestación de las artes visuales y así generará contrastes sonoros.

Las ciudades virreinales aspiraban a parecerse a las poblaciones de la metrópoli: buscaban recrear el mundo español aunque se recurría, parcialmente, a los materiales y recursos locales, que se integraban con todo aquello que se llevaba directamente desde España. La ciudad virreinal, con su orden social, ritos y fiestas solemnes, representaba la civilización, y la música es uno de los elementos que la integran y caracterizan. La música de catedrales y conventos americanos guarda una semejanza intencionada con la España peninsular: tanto en la organización de los puestos musicales como en la música que se interpreta subyace la aspiración a imitar y recrear este ambiente musical.

El Virreinato del Perú se extendió sobre gran parte del imperio incaico, y la evangelización de sus dirigentes era fundamental para integrar a la población dentro del imperio español. Por esto la música y las bellas artes tuvieron un papel relevante, como parte de la solemnidad y boato que otorgaban dignidad e importancia a los rituales religiosos. Así, la presencia y acción de la Compañía de Jesús en el Virreinato tiene fuertes repercusiones, puestas de manifiesto en las representaciones iconográficas que decoran catedrales y conventos, orientando la función didáctica de las imágenes plasmadas a través de un lenguaje artístico que entrelaza símbolos europeos y americanos.

El florecimiento de la emblemática y su reelaboración en el contexto jesuítico también introduce elementos simbólicos y alegóricos que constituyen una forma comunicativa que se va haciendo propia del lenguaje artístico de los virreinatos. La referencia fundamental es el *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciato[1]. Cada uno de los emblemas o empresas se componía de una sentencia o ánima, una imagen, grabado o cifra, y un texto o poema que esclarecía el significado, y su propósito era simbolizar un vicio o una virtud.

En el Diccionario de Autoridades[2] se refiere el significado de *emblema*:

> Se entiende un cierto género de Geroglífico [sic], symbolo o empressa, en que se representa alguna figura o cuerpo de cualquier género o especie que sea, al pie del cual se escriben unos versos, en que se declara el concepto o intento que se encierra en ella: y casi siempre de cosas morales y graves.

El libro de Alciato fue fuente para creaciones literarias, pictóricas y musicales, y la referencia alegórica era una vía expresiva cara a la sensibilidad artística del barroco. Las analogías, las correspondencias, los juegos de ingenios propios de la concepción artística del momento son elementos que, en las representaciones pictóricas alentadas por los jesuitas en el marco de la religiosidad andina, fructifican en cierto entrecruzamiento e integración de simbolismos, pero puestos al servicio de la captación y elevación espiritual cristiana.

Por otra parte, las fiestas religiosas eran momentos de expansión sensorial: elementos sonoros, visuales, textuales y rituales se conjugaban para asombro de los participantes, para conmover mediante todos los recursos que la música ofrece en un contexto de liturgia. Al romper la rutina, y mediante la comple-

---

1 Alciato, G. A., *Emblematum liber,* 1531, Madrid, Akal, 1985.

2 RAE, *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces*, t. iii, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1732.

jidad que sobreviene del encuentro de música, texto, arte y liturgia, se desencadena una suerte de dramaturgia:

> Las posibilidades espectaculares en este ámbito de novedosas fronteras de rito y teatro son, como decía, muchas, y van de los villancicos representados, dances y danzas, cantos y sermones con apariencias, pasiones, vía vía y belenes vivientes, pastoradas, etc., a autos, farsas, comedias de santos, pasando por una gran variedad de manifestaciones folkóricas profanas, fuera de los templos. Todo ello con las funciones de válvula de escape, cohesión, autorreconocimiento[3].

II. La divinidad en el Imperio Incaico

El sentimiento religioso, la admiración y veneración ante el misterio de las fuerzas del universo son propios de las culturas humanas y se contextualizan sobre la geografía y las vivencias de los pueblos. El mundo incaico con capital en Cuzco sustentó una religión compleja. Aunque no vamos a extendernos acerca de la religión incaica, es significativo recordar algunas consideraciones importantes en el sincretismo cultural y artístico al que nos referimos en este trabajo. En la cosmovisión incaica existían tres planos del universo: el *Hanan Pacha* era considerado el mundo de arriba, el *Kay Pacha* el mundo de aquí, y el *Uku Pacha* el mundo inferior. El culto a *Virachocha*, señor del universo, se había originado en el Lago Titicaca y era propio de las clases dominantes; se le consideraba hijo del dios-sol antiguo: *Ñaupa*[4]. Inti, el sol, era siervo de *Viracocha*, y la deidad fundamental en el imperio Inca; *Mama Killa,* madre, esposa y hermana de *Inti,* se asimilaba a la luna. La *Pacha Mama* es la deidad telúrica compartida con el pueblo aymara: la madre tierra que provee el sustento. *Pachacamac*, hijo del sol, era venerado como Señor de los Temblores.

A raíz de la llegada de los conquistadores a América, el desarrollo de las ciudades virreinales y poblaciones jesuíticas impulsó también la evolución del arte. Se fue desarrollando un tipo de pintura que fusionaba rasgos de ambos continentes, a la vez que mezclaba tradiciones populares del Nuevo Mundo con las corrientes pictóricas de España. La llegada de los españoles a Cuzco (*Cosqo*, nombre que en quechua hace referencia al ombligo del mundo) per-

---

3 Amorós, A. *et al.*, «La fiesta sacramental barroca», *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p. 216.

4 Aún en la actualidad, en el habla coloquial argentina se dice que algo es «del tiempo de Ñaupa» para referir que se trata de algo arcaico.

mitió que ciertos rasgos heredados del Renacimiento, tomasen cuerpo en la mente y el ingenio de los pintores locales, y se desarrollaran dando lugar a un Barroco pleno de simbolismos que entronca tradiciones del Viejo y del Nuevo Mundo.

Este florecimiento de las artes que enseñoreaban los dominios de Felipe II corrió parejo al mestizaje, a la consanguinidad de los conquistadores con los indígenas. Los artistas plasman un mundo mezclado con el deslumbrante colorido que hoy identificamos plenamente con la llamada «pintura cuzqueña». En tablas y lienzos se mezclan temas religiosos con elementos profanos, no excluyendo motivos militares (los *ángeles arcabuceros*), que se difundieron en las principales casas y templos de las ciudades del Virreinato del Perú, y se presentan en obras de propósito didáctico en la labor misionera llevada a cabo por varias órdenes religiosas.

iii. La Escuela Cuzqueña

El Cuzco era la capital del imperio Inca, y como tal, residencia de su clase gobernante y sacerdotal. Por lo tanto, su evangelización era de importancia estratégica, ya que la adopción del cristianismo por la élite incaica iba a ser decisiva en la evangelización de sus dominios. Las artes plásticas adquieren una dimensión didáctica en la que confluye la necesidad de belleza (otro atributo de las clases dominantes incaicas) y las enseñanzas acerca de la nueva religión.

En las últimas décadas del siglo xvi, la construcción de la Catedral de Cuzco y de todas las iglesias, conventos y casas nobles y aristocráticas de la ciudad, da pie a la llegada de artistas europeos (italianos y españoles) que no solamente revisten estos espacios con esculturas, pinturas y ornamentos arquitectónicos, sino que originan talleres donde se consolida un estilo y lenguaje artístico propio. Por otra parte, el papel que el arte tenía en la evangelización era relevante, especialmente dentro del ámbito de actuación de las órdenes religiosas quienes tenían especial interés en plasmar a través de la iconografía tanto los conocimientos teológicos morales y filosóficos como facilitar didácticamente su comunicación a la población local.

En la génesis de la pintura cuzqueña tres pintores italianos tuvieron un marcado influjo: Mateo da Lecce, Angelino Medoro y Bernardo Bitti llegaron al Virreinato del Perú. Los dos primeros trabajaron especialmente en Lima, pero Bernardo Bitti se instaló en Cuzco. De esta manera llega la influencia de

modelos estéticos propios del renacimiento tardío y manierismo. Asimismo, era frecuente tomar como modelo de pinturas sacras los grabados flamencos que se proyectan en la composición de los paisajes, la arquitectura reflejada, todo esto dentro de una concepción didáctica y evangelizadora. Ya en el siglo xvii, la pintura cuzqueña había extendido su lenguaje al extenso Virreinato del Perú, con otros importantes focos de producción artística: la escuela potosina, entre cuyos pintores más importantes mencionamos a Melchor Pérez de Holguín, y la escuela quiteña. A comienzos del siglo xviii queda consolidado un estilo definido, y las representaciones religiosas se producían en talleres donde los artesanos tenían una producción ingente, dada la necesidad de dotar a las iglesias, conventos y catedrales de este importante recurso auxiliar para la evangelización.

iv. Las representaciones de la Trinidad

En general, las representaciones pictóricas de la escuela cuzqueña suelen tener poca profundidad, aunque están arropadas por elementos grupales, ya sean ornamentales o físicos (personajes religiosos o profanos, animales, paisajes, adornos florales, etc.). El esplendor de los detalles, la serenidad de los rostros, los adornos inspirados en el mundo indígena y en la naturaleza local son otras de sus señas de identidad. Para comprender su significación hay que bucear en el alma del indígena para quien la tribu, el pueblo, la colectividad, puede ser más importante que el individuo. El elemento más relevante que ponemos de manifiesto a través de este trabajo es la representación de la divinidad cristiana mediante convenciones plásticas que integran la cosmovisión de los indígenas: la Trinidad como misterio que se plasma en tres idénticas imágenes de Jesús, el sincretismo entre elementos nativos, cristianos y españoles.

Ahora bien, la importancia de la pintura como medio de evangelización, especialmente en la capital del antiguo imperio incaico, obliga a la búsqueda de recursos expresivos y simbólicos que favorecieran la comunicación de los distintos aspectos de la nueva religión. En este sentido, la dificultad de explicar el concepto de la Santísima Trinidad lleva a la búsqueda de imágenes que ayudaran didácticamente. Así, resultaba útil la representación de tres personas iguales como forma de acercamiento a la comprensión de los pueblos indígenas.

Esta forma de representación no era original del Nuevo Mundo, sino que retomó una tradición anterior. Sus antecedentes inmediatos se encuentran en

Europa. Aunque se pueden rastrear representaciones de dioses prerromanos y orientales trifaciales, nos remitimos al ejemplo de representaciones cristianas.

Por ejemplo, en el Monasterio de monjas cisterciense de Santa María de la Caridad en Tulebras (Navarra, España) se conserva una tabla de la Trinidad trifacial atribuida al aragonés Jerónimo de Cosida (circa 1516-1592) hacia 1570. Al parecer, esta representación se basa en un modelo de un Códice de Manresa (desaparecido). En Cuenca de Campos (Valladolid, España), perteneciente a la Iglesia Parroquial de los Santos Justo y Pastor, se conserva otro cuadro donde existe una representación similar de la trinidad trifacial. La pintura es anónima y está datada hacia finales del siglo xvi o comienzos del xvii. Fue expuesta en la edición de la exposición «Las edades del hombre» en Soria, en 2009. En Fuenterrabía (España), en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción y del Manzano existe otro cuadro similar, que, probablemente al carácter periférico de su situación ha llegado hasta el siglo xxi pese a las condenas papales ya mencionadas. En el Palazzo Vecchio de Florencia también existe un ejemplo de Trinidad Trifacial, en un fresco. Estas representaciones de un único sujeto con tres rostros, que sostiene un ideograma donde se esquematiza una explicación, estarían dedicadas en especial a la Didascalia, y como aclaración gráfica de un concepto teológicamente complejo.

Sin embargo, este tipo de representación de la Trinidad, provocaba reacciones negativas. Por ejemplo, Martín de Roc, en 1623, dice:

> Entenderasse [sic] quan imprudentemente pinten algunos para representar a la Santísima Trinidad, un hombre con tres rostros, o tres cabeças, con que escandalizan a la gente cuerda, hazen errar a los ignorantes, ocasionan las calumnias de los herejes. Mejor hazen los que la representan en tres personas humanas con un cetro y una corona: que en otras tantas se mostró ella misma al Patriarca Abraham debajo el traje de peregrinos. Genes.3[5].

El Papa Urbano VIII prohíbe y condena en 1628 este tipo de representaciones de la Trinidad, ordenando la destrucción de las existentes. Sin embargo, en el Virreinato del Perú encontramos varios ejemplos de Trinidades trifaciales que responden al modelo mencionado, y datadas a fines del siglo xvii o comienzo del siglo xviii: un sujeto único con tres rostros y el ideograma en forma de triángulo investido con la explicación en forma esquemática de la existencia de tres personas y unidad de sustancia. Uno de estos cuadros se

5 Roa, M. de, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes y Reliquias*, 1623, cap. 3, ff. 14r-14v.

conserva en Lima, otro en Sucre: en el Museo de Charcas Colonial. Es probable que estas Trinidades trifaciales estuvieran alejadas del culto público, y se restringiera su presencia a ámbitos privados eclesiásticos.

Asimismo, en otras pinturas coloniales, la representación de la Santísima Trinidad como tres personas iguales acercaba el complejo concepto a pueblos que provenían del politeísmo, y el isomorfismo de las figuras favorecía el acercamiento a la religión católica. Gaspar Miguel de Berrio fue un pintor potosino en cuyas obras se trasluce a veces el paisaje de su ciudad natal. Es autor de la *Coronación de la Virgen por la Trinidad* representada como tres personas iguales con capas pluviales que vemos en la figura, cuadro conservado en el Museo de la Casa de la Moneda (Potosí, Bolivia). Conviene subrayar que la mayor parte de los ejemplos mencionados de diversas representaciones de la Trinidad, corresponden a pinturas de la escuela cuzqueña datadas en el siglo XVIII.

V. La Virgen Hilandera

Nuevamente nos referiremos a una forma de acercarse a la cosmovisión de los pueblos originarios a través de la ancestral devoción a la Pacha Mama, divinidad telúrica cuya importancia llega al día de hoy, en que en los pueblos andinos de Perú, Bolivia y noroeste de Argentina se sigue respetando la fuerza misteriosa pero determinante de la tierra como dadora de sustento, donde las *apachetas*[6] siguen presentes en los caminos, aunque coronadas con una cruz cristiana.

El sincretismo popular muchas veces ha entrelazado la veneración a la Pacha Mama y a la Virgen María, y en cierta medida hay un reflejo de esto en obras de la pintura cuzqueña. Encontramos pinturas de advocaciones de la Virgen dentro de la figura de un cerro. La «Virgen del Cerro» que se conserva en el Museo de la Casa de la Moneda en Potosí, prácticamente asimila la montaña a la Virgen, que es coronada por la Trinidad en presencia del dios *Inti*.

Una devoción que se difunde ampliamente es la advocación de la Virgen Niña Hilandera: la representación de una *ñusta*, o princesa incaica, con su rica vestimenta, lujosamente guarnecida, la *vincha* o diadema indígena, y la rueca con un vellón de lana, es una de las más repetidas. Existen numerosos ejemplos conservados en las ciudades de Lima, Sucre, Potosí y hasta en Buenos Aires con representaciones de esta Virgen Hilandera. Es llamativo el hecho de

---

6 Altarcillos a la vera de un camino, en honor a la *Pacha Mama*. A veces los caminantes depositan tabaco o alimentos para invocar la protección de la Madre Tierra.

que esta advocación de la Virgen niña hilandera realizó el camino de regreso a España: Francisco Galdames Cano, oriundo de Ayamonte (Huelva) que hizo fortuna en el Virreinato del Perú, en su testamento, otorgado en la Ciudad de los Reyes (hoy Lima) en 1655, deja una suma destinada a la fundación de un Hospital de Niños Expósitos en su pueblo natal. Este hospital se funda bajo la protección de Nuestra Señora de la Purificación en 1674. Y formando parte de una serie de pinturas donadas al mismo se encuentra una Virgen Niña Hilandera, anónimo datado hacia el 1700. Subrayando lo anterior, entre las obras conservadas en el Archivo Musical de la Biblioteca Nacional de Bolivia, en Sucre, se encuentra el dúo *A Nuestra Señora de Surumi*[7], que evoca en su texto la imagen venerada en esa localidad:

¿Quién es la Niña Divina
que viene a ilustrar la sierra
desde la esfera de luces
sol, luna, aurora estrellas?[8]

Conclusiones

El amplio y complejo imperio dominado por los Incas tiene un nexo fundamental con su geografía: los Andes y su naturaleza son inherentes a su cosmovisión. El Imperio Inca, como más tarde lo hizo el Imperio Español, llevó su cosmogonía hasta donde llegaban sus dominios, y, uno sobre otro, los sustratos de pensamiento y las deidades se fueron integrando hasta conformar un concepto en el que la percepción y el sentimiento de lo divino permanece más allá de las formas concretas de veneración. Una vez consolidado el Virreinato del Perú, la escuela cuzqueña y sus representaciones de lo sagrado adquieren una personalidad propia. La belleza de la pintura cuzqueña trasciende lo estético: el valor del símbolo y el esplendor de los detalles le otorgan una dimensión compleja. Se vislumbra cierto sincretismo entre el mundo de los pueblos originarios, sus jerarquías, su sentido de lo sagrado y la cosmovisión cristiana que constituyen un elemento distintivo de este arte. Asimismo, la misión jesuítica, en la necesidad de desarrollar y afirmar la evangelización, otorga a la pintura una forma de acercamiento didáctico a los conceptos teológicos mediante la belleza de la obra de arte y el símbolo.

---

7 Anónimo, *Dúo a Nuestra Señora de Surumi,* ANB 627, en Sarfson, S., *Cantadas, tonos y villancicos en el barroco boliviano*, Valencia, Piles, 2010, pp. 95-96.
8 <http://www.youtube.com/watch?v=KGRywN2U6EU>.



Fig. 1. Coronación de la Virgen, *Gaspar Miguel de Berrio. Museo de La Paz, Bolivia.*



Fig. 2. Virgen Niña Hilandera. *Convento de Santa Teresa, Potosí, Bolivia.*

Sección II
De la Ilustración al 1900

LOCUS GENUI, ESPACIO SIMBÓLICO Y LUGAR DE REPRESENTACIÓN: LA PLAZA DE ARMAS Y LA REAL FUERZA DE LA HABANA EN EL SIGLO XIX*

Ana Amigo Requejo
Universidad de Sevilla

«La construcción del espacio urbano y arquitectónico responde a necesidades profundas radicadas en la psique humana y, en cuanto tales, no modificables con la velocidad del progreso técnico». Ahondando en una cuestión planteada por Benedetto Gravagnuolo en 1991[1], este texto tiene por objeto analizar una serie de paradojas urbanas en torno a la Plaza de Armas de La Habana y su proyecto de modernización a mediados del siglo xix, finalmente desestimado por la agresión que suponía la anulación del espacio retórico gestado en torno al castillo de la Real Fuerza desde la fundación de la ciudad en el siglo xvi.

El elemento nuclear de las ciudades hispanoamericanas estaba constituido por la Plaza Mayor o Plaza de Armas, espacio originario de la villa a partir del cual se trazaban los ejes determinantes del crecimiento inmediato. Este enclave, monopolio de las funciones representativas, aglutinaba en un sólo espacio simbólico la sede de gobierno, la iglesia matriz y el ejercicio de mercado, atrayendo de manera centrípeta el resto de las actividades colectivas, permanentes o esporádicas. En 1580 la Plaza de Armas ocupa su emplazamiento definitivo, junto a la Real Fuerza, castillo original que defendía la bahía de La Habana de los posibles ataques piratas y de potencias extranjeras. Esta fortaleza, hito de la vanguardia tecnológica en el primer sistema de defensas americano, desempeñó desde muy temprano funciones mixtas, siendo residencia del jefe de gobierno en caso de conflicto bélico y habilitándose como presidio militar a comienzos del siglo xvii [fig.1][2].

---

* Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898),* Plan Nacional de I+D+i (HAR2011-25617).

1 Gravagnuolo, B., *Historia del urbanismo en Europa. 1750-1960* [1991], Madrid, Akal, 1998, p. 17.

2 El castillo fue comenzado a finales del año 1568 por el ingeniero Bartolomé Sánchez, quien hubo de derribar las casas de los vecinos más prestigiosos de la población para poder

La idea de reformar el *locus genui*, núcleo originario e institucional de La Habana, surge en 1768 al ser derribada la Casa del Cabildo por causa del ciclón Santa Teresa[3]. El Marqués de la Torre propuso entonces un plan de regularización de la plaza, sometiendo todos sus edificios a un proceso de homologación siguiendo la línea arquitectónica de la recién estrenada Casa de Correos. El proyecto de reacondicionamiento de la Plaza de Armas fue aprobado por el Rey el 26 de junio de 1774, comenzando las obras dos años después[4]. Luis de las Casas y Arrogo (1790-1796) inauguró el nuevo Palacio de Gobierno –o Casa de Gobierno– con una ceremonia de apertura en la sala capitular, el 23 de diciembre de 1791.

En 1827 se terminó de construir en la misma plaza el Templete de Antonio María de la Torre, conmemoración al lugar donde se ofició el primer acto litúrgico en La Habana, celebrado supuestamente en presencia de Cristóbal Colón[5].

---

ubicar la nueva fortaleza –en sustitución de la *Fuerza Vieja*, cuya estructura se vio muy afectada tras un ataque francés en 1555–. Sánchez fue relevado por Francisco Calona, dándose 1580 la obra por concluida. En 1632 se erige una torre campanario sobre uno de los baluartes rematada por una veleta de bronce en forma de mujer, *La Giraldilla*, obra de Jerónimo Martín Pinzón. *Vid.* Weiss, J. E., *La arquitectura colonial cubana. Siglos XVI al XIX* [1968], La Habana-Sevilla, Letras Cubanas / Junta de Andalucía / AECID, 2002, pp. 43 y ss.

3 El estado de la plaza previo al ciclón de 1768 y a las posteriores reformas puede evaluarse en un *Plano en borrador del Castillo dela Fuerza y plaza de armas en la Havana* [sic], [s.f., ca. 1750]. Archivo General Militar de Madrid [A.G.M.M. en adelante], Cartoteca, CUB-17/18.

4 Joaquín E. Weiss publicó en su día un plano que ilustra este proyecto, procedente del Archivo General de Indias: *Proyecto para formación de la Plaza de Armas de La Habana, por Ramón Ignacio de Yoldi*, 1775. Weiss, J. E., *op. cit.*, nota 2, p. 264. Asimismo, se conservan en el Archivo Histórico Militar de Madrid dos planos idénticos –probablemente un original y una copia–, sin fecha ni firma, bajo el título *Proyecto de la Plaza de Armas dela Havana* [sic] que presentan el croquis de dicha plaza entre el castillo de la Fuerza, la plazuela de Santo Domingo, la Tesorería y la costa. A.G.M.M., Cartoteca, CUB-203/1 y CUB-203/2.

5 «No debiéndose olvidar que por entonces imperaba en los pueblos cristianos, como España, una ortodoxia, más que pura, imbécil y exageradísima, no es de presumirse que habiéndose detenido aquel puñado de católicos castellanos en este puerto algún tiempo para carenar sus naos, y que, por otra parte, les hubiera ido tan bien, fueran a privarse del más obligatorio precepto de su creencia, cual es la celebración de la misa. Pero, a pesar de esto, no existe –al menos descubierto hasta el día– documento alguno que irradie luz sobre este punto. Solamente por conjeturas se llega a decir, que Ocampo bien pudo haber celebrado en las orillas del *Puerto de Carenas* semejante acto religioso. De todas maneras, ni la ceiba, ni el Templete, simbolizan ceremonia alguna que pudiera haber llevado a cabo

El monumento fue oficialmente inaugurado con una misa del obispo Espada el 19 de marzo de 1828, y el acto se prolongó durante tres días de festejos que incluyeron una excursión aerostática iniciada en la propia Plaza de Armas[6]. A pesar del subtexto de modernidad latente en los entretenimientos colectivos que se desarrollaron con motivo de la apertura del Templete, a principios del siglo xix las recesiones al Antiguo Régimen todavía eran constantes: en 1834, antes de la llegada de Miguel Tacón al gobierno, se refuerza la presencia monárquica, afectada por el breve episodio liberal, mediante la colocación de una estatua de Fernando VII en el centro de la plaza.

Por otra parte, con el traslado de los presos a la nueva cárcel, iniciativa del propio Tacón, el piso bajo de la Casa de Gobernadores o de Gobierno quedó desocupado a finales del año 1835. Tras algunas reparaciones en la madera de los techos dirigidas por el coronel Félix Lemaur, Miguel Tacón encargó a Manuel Pastor la construcción de una lujosa vivienda en el piso superior y la remodelación de la habitación de gobierno, que fue enlosada con grandes piezas de mármol. En el piso bajo se proyectaron «ocho tiendas y establecimiento de dos escribanías con sus correspondientes entresuelos dejando á beneficio del rematador los productos de la mejor postura de años que se estipulase, debiendo, concluidos que fuesen, quedar la obra á beneficio de los Propios de

---

el primer tasador de nuestras cosas. […]Los terrenos que se señalaron para la distribución de solares fueron los comprendidos a los alrededores de la Plaza de Armas, y según la Torre *en el mismo año de 1519 se celebró la primera misa y el primer cabildo debajo de una hermosa ceiba que existía en el punto donde hoy se halla el Templete, conmemorativo de dichos sucesos*». Alcover, A. M., «La Misa, la Ceiba y el Templete. Errores históricos», *Cuba y América,* año V, n.º 96, La Habana, 1901, [s. p.]. Las crónicas sobre la «mística» ceiba, que vivió hasta el año 1753, proliferan en artículos divulgativos del siglo xix como Palma y Romay, R. de, «El Templete», *El Álbum,* tomo ix, La Habana, 1838 [s. p.]; o Bachiller y Morales, A., «El Templete», en *Paseo pintoresco por la Isla de Cuba*, La Habana, 1842 [s. p.]. También es común verla representada en planos de población como *La Plaza de Armas de La Habana*, de 1691, conservado en el Archivo General de Indias.

6 «La primera excursión aerostática se efectuó en La Habana el 19 de marzo de 1828 como uno de los más atrayentes números del programa de festejos combinado para solemnizar la inauguración del Templete de la Plaza de Armas […] Aquellas fiestas duraron tres días, desde el 18 al 21, y el héroe del día 19 fue un aeronauta francés, M. Robertson, quien por la tarde se elevó en un globo, es de creer que desde la misma plaza de Armas para que pudiera presenciar la ascensión la primera autoridad de la isla. Hallábase engalanada la plaza con banderas y ricas colgaduras y la iluminación consistía en multitud de farolitos de colores». Iglesia, Á. de la, «Matías Pérez», en *Tradiciones cubanas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, pp. 46-48.

la ciudad, así como las mejoras del edificio»[7]. No está contrastado que el plano conservado en el Archivo General Militar de Madrid incluya la distribución definitiva de los locales pero, de ser así, finalmente la totalidad de los arrendamientos hubo de estar destinada a notarías, salvo los cuatro cafés distribuidos en los respectivos ángulos del edificio[8]. Asimismo, el general Tacón ordenó la construcción de un pórtico en la fachada que daba a la plaza de Armas, destacando la labor de rejería de sus balcones.

Todas estas iniciativas contribuyeron enormemente a la revitalización estética del nodo institucional de La Habana, exorcizando el componente indecoroso que constituían los calabozos atestados de presos. El capitán general comenzó entonces a celebrar sus reuniones en el cuartel del nuevo presidio extramuros[9], reservando el Palacio de Gobierno para las ocasiones de mayor etiqueta y haciendo visible la incipiente disolución de las instituciones metropolitanas en la Plaza de Armas, que adoptaba tras estas reformas un cariz menos severo y propicio a los encuentros sociales de la burguesía criolla y peninsular.

En este sentido, una de las tradiciones que se sofisticaron y ganaron protagonismo a mediados del siglo XIX fue la Fiesta del Día de Reyes. La puesta en escena, muy efectista, trazaba un animado recorrido que comprendía todos los edificios significativos de la plaza, finalizando en la Casa de Gobierno:

> A las doce del día la diversión llegaba a su apogeo. En las calles de Mercaderes, Obispo y O'Reilly era una procesión no interrumpida de diablitos. Todos se encaminaban a la plaza de Armas. A poco la muchedumbre colmaba aquel lugar y a duras penas podía transitarse por los costados del Palacio de Gobierno. Los espectadores invadían los balcones, las aceras, y se trepaban en las bases de las columnas, en las ventanas y en los bancos de piedra que rodeaban la plaza. Las hileras de laureles con sus copas enormes y de oscuro verde, los arbustos de la plaza de hojas pintorreadas y de flores varias, las esbeltas palmas que recortaban la silueta de sus elegantes penachos sobre un cielo del más puro y bello azul, los marineros de todas las naciones que bajaban en grupo para presenciar medio azorados aquella exótica fiesta, los soldados que custodiaban los edificios cercanos a la plaza, las múltiples

---

7 Tacón y Rosique, M., *Relación del Gobierno Superior y Capitanía General de la Isla de Cuba […]*, La Habana, Imprenta del Gobierno y Capitanía General, 1838, p. 20.

8 Augan, F., *Plano de la Casa de Gobierno de La Habana*, 1844. A.G.M.M., Cartoteca, CUB-67/18. Se manifiesta mediante la distribución definitiva de los locales el cambio en la gestión del poder –del poder represivo de la cárcel al poder burocrático de las escribanías–, amén de la importancia de los nuevos lugares de exposición del colectivo burgués, como constituye el paradigmático ejemplo del café.

9 Pérez de la Riva, J. (ed.), *Correspondencia reservada del Capitán General don Miguel Tacón con el gobierno de Madrid: 1834-1836,* La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1963, p. 40.

banderas que flameaban con el viento y los mil colores con que adornaban sus trajes los negros, ofrecían, a la verdad, el más pintoresco espectáculo. Los cabildos iban entrando por turno al patio del Palacio, en cuyas bóvedas repercutían durante muchas horas el atronador redoble de los tambores, los salvajes cantos y los entusiastas vivas de los africanos. Y mientras abajo extremaban sus habilidades los bailadores, el capitán de cada cabildo, sombrero de picos bajo el brazo y banda terciada sobre el pecho, el abanderado pendón al hombro y el cajero cargado con su alcancía de hojalata, subían las escaleras del Palacio en medio del mayor orden y haciendo las más expresivas muestras de afecto y las más vivas demostraciones de adhesión, recibían, por lo menos, media onza de oro de aguinaldo. Ese día se mostraba el Palacio muy generoso. Por las ventanas que daban al patio llovían tabacos, medios, reales y hasta escudos, sobre los cuales se precipitaban a disputárselos ávidamente centenares de manos. Las negras viejas, más expresivas, o más nerviosas, eran las que con más fuerza agitaban en lo alto sus huecas marugas, metidas dentro de una red de cáñamo, y casi delirantes pedían a Dios guardase y conservase muchos años la salud de su excelentísimo señó general[10].

La celebración del Día de Reyes acabó por convertirse en una engolada ceremonia manierista, testimonio de la neutralización fáctica del poder público en su propio lugar de origen, a partir de entonces escenario de tensiones burocráticas mucho más sutiles que las afirmaciones de poder monárquico propias del Antiguo Régimen. Ejemplo fehaciente de esta circunstancia lo constituye el litigio mantenido entre el capitán general y el comandante general de la marina desde que el 6 de enero de 1856, durante el transcurso de dicha fiesta, la marcha militar y los cabildos saludasen primero a este último, violando la etiqueta oficial de la celebración. Tras una cuantiosa inversión de esfuerzo y capital en efectivos diplomáticos, el expediente fue clausurado definitivamente en 1859[11].

Continuando con la política urbanística del general Tacón, el ingeniero Félix Lemaur propuso en 1837 un proyecto para remodelar el patio interno y construir nuevos pabellones en la Real Fuerza, por aquel entonces obsoleta con respecto a las innovaciones en materia poliorcética que la monarquía borbónica,

---

10 Meza, R., «El día de Reyes», *La Habana Elegante*, 9-I-1887 [s. p.]. Existen también numerosos grabados de F. Miahle, en sus ediciones de 1839 y 1853, que ilustran esta festividad.

11 *Expediente sobre la cuestión suscitada entre el capitán general y el comandante general de la marina referente al incumplimiento del último de etiqueta en el día de Reyes* [1856-1859], A.G.M.M., sección Ultramar, caja 2533, carpetas 13.8.1, 13.8.2 y 13.9; respecto a la *performance* cursi como forma de gestión de las nuevas relaciones sociales burguesas, resulta verdaderamente interesante el ensayo de Valis, N., *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna* [2002], Madrid, A. Machado Libros, 2010.

de la mano de Silvestre Abarca, había desplegado en la bahía[12]. Esta reforma de mantenimiento fue autorizada por real orden de 31 de agosto de 1837[13].

Avanzado el siglo XIX, La Habana fue sucumbiendo al nuevo paradigma urbano de modernidad, que implicaba, entre otras cuestiones, la configuración de una ciudad multicéntrica, articulada en torno a varios espacios o ágoras donde aparecían difuminados isotrópicamente los diferentes dispositivos sociales, comerciales e institucionales. Este cambio en la jerarquía del tejido urbano conllevó una tensión operativa implícita en la Plaza de Armas, para la que se proyectaron algunas intervenciones poco agresivas –propuestas por José de la Concha y aprobadas por real orden de 23 de agosto de 1851– como la unificación de las cortinas edilicias o la eliminación del espacio ocupado por el *glacis* de la Real Fuerza para la apertura de una calle «ó mejor dicho se prolongase la llamada de O'Relly que pasa por un costado de la Plaza de Armas para facilitar entre esta y el muelle de Caballería el tránsito público, quedando de este modo separado de los edificios particulares el Cuartel de la Fuerza y dando á la vez al monumento del Templete el decoro, la belleza y la ostentación correspondientes»[14].

Mediante esta intervención, el capitán general no sólo hacía evidente las nuevas necesidades de la ciudad promoviendo la incentivación y cualificación

---

12 Ya desde principios del siglo XVII, eclipsada por las intervenciones diseñadas por Bautista Antonelli para los enclaves del Morro y la Punta, se habla de ella como la *fuerza vieja*, calificación anteriormente asignada a la primitiva fortaleza destruida en 1555 por el ataque francés de Jacques de Sores. *Alojamientos de soldados en el presidio de La Habana*, Madrid, 6-XI-1607, Archivo General de Indias, Santo Domingo, 869, leg. 5, ff. 141v-142r. Un siglo después, la descripción topográfica de Francisco de Barreda atestigua que el epíteto constituía un lugar común dentro del imaginario colectivo: «[…] y finalmente la del Castillo nombrado de la Fuerza vieja, donde reside el Governador, que á la entrada del Surgidero, proporciona coger todo Baxél à gran satisfacion fuera de los muchos fortines, que acompañan la Bahía». Barreda, F. de, *Puntual, veridica, topographica descripcion, del famoso puerto, y ciudad de San Cristoval de La Habana, en la Isla de Cuba* […], Sevilla, Imprenta de D. Jofeph Navarro y Armijo, 1701, p. 15; como *Le Vieux Chateau* aparece descrito el castillo en diversas cartas hidrográficas francesas de mediados del siglo XVIII, anteriores al ataque inglés de 1762.

13 Dirección General de Ingenieros. *Expediente de Construcción del cuartel de la Fuerza*. A.G.M.M., Sección Ultramar, caja 2819, carpeta 176.1.3, docs. 6-8. Agradezco a Miguel Ángel Castillo Oreja, director de mi tesis doctoral, la noticia de la existencia y posibilidades de este expediente.

14 Concha, J. de la, *El Capitán General pide la ejecución de algunas obras del Cuartel de la Fuerza para la apertura de una calle al tránsito público*, Habana, 1-VII-1851. A.G.M.M., Sección Ultramar, caja 2819, carpeta 176.1.3, doc. 40, ff. 1v-2v. Se acompaña de un plano, clasificado como doc. 41 [fig. 3]. La real orden que aprueba el proyecto corresponde al documento número 46 incluido en el mismo expediente.

de determinados polos urbanos, sino que además manifestaba un fuerte deseo de subrayar los valores fundacionales en el «depósito de memoria»[15] de La Habana, última capital colonial del reino:

> Acogido por mí el ensanche de este proyecto en vista de los beneficios que han de resultar al ornato de la población y sobre todo al tráfico mercantil en aumentar una vía de comunicación á la única que hoy tiene para las operaciones de carga y descarga en el frecuentado muelle de Caballería. […] y teniendo además en cuenta que el Ayuntamiento ha solicitado últimamente se abra al público el Templete en los días de gala y en los aniversarios de la primera misa, diciéndose otra en sufragio del gran almirante y su esforzado séquito, conviniendo pues en todos los tiempos y mucho más en las circunstancias políticas en que se halla el país fortalecer estos recuerdos históricos y religiosos[16].

No obstante, la verdadera polémica llegará de la mano de un sagaz informe elaborado por el mismo José de la Concha el 4 de septiembre de 1854, en el cual se propone la demolición de la Real Fuerza con objeto de crear solares para la construcción de oficinas destinadas a la capitanía del puerto y nuevos equipamientos comerciales[17], poniendo de manifiesto una gran elocuencia en materias de política urbana. El jefe de gobierno fue plenamente consciente de la relación ancilar establecida entre la ciudad y su historia, subrayando su interés por rehabilitar cualitativamente la Plaza de Armas y convocar al efecto un nuevo espacio público que conjugase ambos valores, como ya había hecho en 1851. Sin embargo, y a pesar de su insistencia en la nula eficacia militar y política de la antigua fortaleza, o del poco protagonismo que revestía la plaza en los libros de viajes y la prensa extranjeros, la Real Fuerza se mantuvo intacta como símbolo anacrónico del Antiguo Régimen, síntoma del papel otorgado a este espacio fundacional en la percepción de los habitantes de La Habana.

Tras la propuesta fallida de José de la Concha, no queda en el *Expediente de construcción del cuartel de la Fuerza* ningún tipo de constancia de que se volviese sobre esta cuestión abierta y, de hecho, las únicas intervenciones de relevancia que se ejecutaron en el castillo a partir de entonces consistieron en

---

15 «Desde su más antigua fundación, la ciudad aparece como depósito de memoria», Azúa, F. de, «La necesidad y el deseo», en Azúa, F. de (dir.), *La arquitectura de la no-ciudad*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2004, p. 178.

16 Concha, J. de la, *op cit.*, *vid.* nota 14.

17 Concha, J. de la, 4-IX-1854. A.G.M.M., Sección Ultramar, caja 2819, carpeta 176.1.3, doc. 60; todo indica que el plano recogido en el mismo expediente (doc. 58) se corresponde con este informe: Escario, A., *Proyecto de distribución en solares para facilitar la venta del terreno que ocupa el Cuartel de la Fuerza*, La Habana, 7-XI-1854 [fig. 4].

reparaciones de carácter estructural, mantenimiento de instalaciones, acondicionamiento de nuevos pabellones para el cuartel o aplicación de vidrieras en los vanos de las nuevas oficinas militares[18]. Lo cierto es que su privilegiada ubicación en el ámbito seminal de la ciudad la excusó de suponer un impedimento para el desarrollo urbano de los vectores de comunicación finiseculares, y ni siquiera en tiempos de la República existió tentativa alguna de acabar con el exvoto metropolitano de la Fuerza.

Sea debido a una altruista conciencia de conservación del patrimonio, sobre la que se ha escrito y operado prolijamente, o con el fin de alimentar el falso mito del escenario histórico para la ensoñación y consumo turístico de un día –indiscutible inyección económica que ha recibido no escasas críticas–, el hecho es que el público pasea hoy por la Plaza de Armas bajo el grave efecto «escenoplástico»[19] de la eterna sinécdoque de La Habana: el Castillo de la Real Fuerza, «arquetipo de identificación» hollywoodiense[20] y *vanitas* ambivalente, casi tan «negra» como el mito de su madre patria, sobre la que Max Estrella posiblemente tendría mucho que decir.

---

18 *El Capitán General remite presupuesto extraordinario de 4670 pesos para obras en los Pabellones del Cuartel de la Fuerza en esta Plaza*, La Habana, 11-II-1859. La obra se aprueba por real orden en Madrid, 11-IV-1859. A.G.M.M., Sección Ultramar, caja 2819, carpeta 176.1.3, docs. 85 y 93. Existe un plano que posiblemente se corresponda con esta reforma: Portillo y Portillo, M., *Plano de los pabellones actuales del Cuartel de la Fuerza: con el proyecto de su reforma y del nuevo edificio que se considera necesario para completar el número de habitaciones que son indispensables para alojar toda la dotación de Sres. Gefes [sic] y Oficiales correspondiente a la tropa que dicho cuartel puede contener*, La Habana, 31-VIII-1859. A.G.M.M., Cartoteca, CUB- 52/16. La real orden de 12-III-1877 aprueba el uso de vidrieras en los ventanales de las nuevas oficinas del pabellón. Dirección General de Ingenieros, *op. cit.* (Archivo General Militar de Madrid, Sección Ultramar, caja 2819, carpeta 176.1.3, doc. 117).

19 Muñoz Corbalán, J. M. y Narváez Cases, C., «Diseños de lo imaginado y estructuras de lo construido. La interacción escenoplástica de las fábricas arquitectónicas y la (des)integración del decoro en los espacios urbanos», en Canalda, S., Narváez, C. y Sureda, J. (eds.), *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV- XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011, p. 279.

20 «¿Qué hacer, ahora? Construir un Centro *histórico* a imagen y semejanza de las *historias* difundidas a través de las nuevas narraciones: películas trituradoras y divulgadoras de novelas, videojuegos que prolongan interactivamente el poder y la duradera influencia de esas películas, CD's en los que reconstruir, desmontar o destruir *ad libitum* lo acarreado por los otros *media*, periódicos que difunden y contextualizan todo ello en soporte papel, espacios televisivos que hacen publicidad de lo anterior y a la vez se dejan modelar por ello […]. Todo eso es lo que proporciona los 'modelos' con los que *recuperar* (¡así se dice!) el casco histórico». Duque, F., «La Mépolis: Bit City, Old City, Sim City», en Azúa, F. de (dir.), *La arquitectura… op. cit.*, p. 48 y ss.



Figura 1. Vista de la Bahía de La Habana, *siglo* XVI*. Archivo General de Indias. La escala utilizada para representar la Real Fuerza como hito fundamental de la nueva población de San Cristóbal de La Habana traduce los fuertes valores defensivos y representativos que revestía en época fundacional.*



Figura 2. Federico Miahle. Vista del Templete y parte de la Plaza de Armas. *[* Isla de Cuba Pintoresca, *Berlín, B. May & c., 1839]. El perfil de la Real Fuerza determina el horizonte de la plaza.*



Figura 3. Plano de una parte de la población de La Habana, en que se marca el proyecto de continuación de la calle O'Reilly por el Cuartel de la Fuerza; y la disposición en que éste quedaría después de ejecutada la obra, *La Habana, 2-VII-1851. Archivo General Militar de Madrid, sección Ultramar, caja 2819, carpeta 176.1.3, Expediente de construcción del cuartel de la Fuerza, doc. 41.*

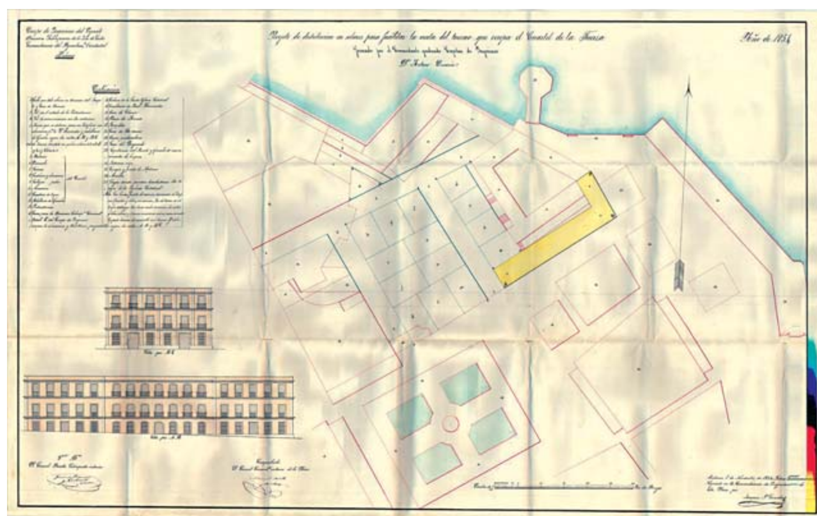


Figura 4. Arturo Escario. Proyecto de distribución en solares para facilitar la venta del terreno que ocupa el Cuartel de la Fuerza, *La Habana, 7-XI-1854. Ibidem, doc. 58.*

TEORÍAS DEL SÍMBOLO Y DESCRIPCIÓN DE OBRAS DE ARTE DE LA ILUSTRACIÓN AL ROMANTICISMO

Francisco J. Falero Folgoso

Sostenía Ernst Cassirer que el paso de la estética clásica a la estética moderna se corresponde exactamente con el giro que en el campo del conocimiento científico de la naturaleza se había operado en el tránsito de Descartes a Newton[1]. En ambos casos nos hallaríamos ante un mismo objetivo, liberarse de la omnipontente *deducción* como método absoluto para dar cabida a la observación directa de los hechos empíricos. La consecuencia de ello sería, en el campo de la estética, la asunción de la primacía de la *descripción* de las obras de arte por encima de la explicación y la derivación de estas respecto de la norma clásica. Se trataría de la instauración del subjetivismo estético, en la medida en que la descripción del objeto matérico viene precedida y determinada por las condiciones *subjetivas* de su captación.

A partir de estas observaciones nos centraremos en el análisis de hitos críticos e historiográficos de dicho método: la *descripción* de obras de arte. Partiremos de la obra de los Richardson *An Acount of some of the Statues, Bas-relief, Drawing and Pictures in Italy, etc. with Remarks*, aparecida en 1722[2]. Y concluiremos con los cinco ensayos que Friedrich Schlegel redactara en París a principios del siglo XIX, reunidos bajo el título de *Gemäldebeschreibungen aus Paris und Nierdaderlanden, in den Jahren 1802 bis 1804*[3].

De un extremo a otro se ha consumado una transformación fundamental que metamorfosea la Teoría (clásica) del arte, de la que parten los escritos de los Richardson, en Filosofía (simbólica) del Arte, bajo la que se realizan los

---

1 Cassirer, E., *Filosofía de la Ilustración,* México DF, FCE, 1972, pp. 327 y ss.

2 Citaremos esta obra por la edición francesa, Richardson, J., *Traité de la peinture et de la sculpture*, Paris, ENSBA, 2008.

3 Citaremos esta obra por la edición francesa, Schlegel, F., *Descriptions de tableaux*, París, ENSBA, 2001.

de Schlegel. Lo que nos interesa es cómo este cambio afecta a la *lectura* descriptiva de las obras de arte en la formación de la crítica de arte moderna. En este sentido no podremos de ningún modo olvidar que la figura puente entre ambos polos es Wincklemann que alumbra la consideración histórica en la interpretación y cuyo trabajo se basa precisamente en descripciones de obras de arte.

En el transcurso del siglo XVIII, las *descripciones de obras de arte* adquieren un nuevo impulso en Francia bajo un género inédito de literatura artística: los *Salones*. Y estos venían a cumplir funciones ya no correspondientes a las exigencias de la Teoría normativa del Arte sino a un nuevo campo del discurso artístico que denominamos como Crítica de Arte. El objetivo principal en el uso de las descripciones en estos escritos era intrínseco a su propio carácter: describir cuadros que el lector no podía ver expuestos. En cierto sentido se asemejaba a ciertos usos de la écfrasis antigua, su valor sustitutivo frente a la visión, solo que ahora los cuadros son reales, no imaginarios como en muchas ocasiones ocurría en los textos de los neosofistas. Además se trata de cuadros contemporáneos de los que se describe con mucha precisión los materiales empleados, los temas, composición, y dónde se interpretan las intenciones de los artistas y se lleva a cabo un análisis moral, como de manera paradigmática podemos ver en Diderot. De esta manera, el texto se convierte en un discurso a la vez descriptivo y valorativo. En cierto modo, no había tanta diferencia entre esta práctica discursiva y la llevada a cabo por la teoría academicista. La cuestión clave radicaba en la consideración del destinatario. Mientras la primera se dirigía principalmente a profesionales con indudable finalidad didáctica y con fuerte vocación normativa, la segunda se dirijía a un incipiente público de arte que ahora tiene acceso a la compra y/o simplemente disfrute del arte: una pedagogía social sustituye a una pedagogía artística.

El origen de este nuevo discurso sobre el arte se halla en la Inglaterra iluminista de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII salida de la revolución parlamentarista. Matthew Craske comenta, aludiendo a la introducción del editor que había publicado una traducción de un diálogo de Charles Antoine Coypel (que a su vez había sido la base de un artículo sobre la apreciación de las artes visuales aparecido en abril de 1735 en el periódico *Prompter*) cómo habría como una paradoja en el dilema moral de someter al espectador al mismo tiempo al placer de la visión del arte y al ennoblecimiento del espíritu a través del ejercicio de la simpatía con el tema representado, llegando a afirmar «Like the passionate lover the viewer must accept that they have been seduced

by surface "charm"»[4]. Lo que me interesa acentuar aquí es ese doble aspecto entre el agrado sensual y el ennoblecimiento moral, porque señala claramente el desdoblamiento del espectador como sujeto en su faceta individual y social, respectivamente, y cómo la segunda depende de la primera. Por ello la crítica primero tiene que apreciar los valores sensuales/sensoriales de la obra para hacerlos acordes con los valores representativos (simbólicos). Tiene que convencer al sujeto espectador como individuo para que acepte su dimensión social y moral. Esa es la base de ese nuevo público en la sociedad inglesa que difiere de las élites aristocráticas predecesoras. Y de aquel surge y se dirige la labor crítica y teórica de los Richardson. A un espectador representante de una nueva clase en el poder, ávida de hacerse ver y de sentar las bases de su propia identidad cultural en el nuevo orden político, que no precisamente está falta de recursos económicos, y que está dispuesta a invertirlos en fundamentar esa sociedad a través del orden cultural y simbólico que la iba a sostener. De este modo, los escritos estéticos de los Richardson ocupan un lugar muy destacado en el marco de la Ilustración inglesa. Es el reflejo del impulso de una nueva clase social en ascenso, optimista, compuesta de individuos liberados y devenidos independientes que aspiran a su progreso social e intelectual. Es para estos que aquellos elaboran un discuso teórico y crítico sobre el arte desde el profundo convencimiento tanto de la validez de las grandes obras del arte como de la posibilidad de hallar interés en ellas a cada cual. Suponen la defensa de la idea de una adecuada accesibilidad objetiva al arte de todos aquellos que estuvieran interesados y dispuestos a hacer el esfuerzo de entenderlo y apreciarlo. Un discurso pedagógico como alternativa a ese «je ne sais quoi» que alimentaba la práctica social artística de la sociedad aristocrática.

Por ello las disertaciones sobre obras de arte concretas para establecer su valor crítico hacen uso de la descripción, no solo como ejercicio literario heredado del clasicismo basándose explícitamente en Vasari o Bellori, sino como exigencia de ese acercamiento prioritariamente empírico al que hacía referencia Cassirer. De hecho, el punto de partida del Tratado es la aceptación de los principios clasicistas y academicistas de las partes del arte de la pintura, pero el valor de las obras no es *deducido* de estos principios. A este respecto, es muy significativo que los tomos primero y segundo, que versan sobre la Teoría de la Pintura y el Arte de la Crítica, respectivamente, vengan introducidos por

---

4 Craske, M., *Art in Europe 1700-1830*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1997, p. 145.

«Un ensayo sobre…» que alude a ese mundo experimental del individuo que ha reafirmado sus principios espirituales para abordar de nuevo el mundo, la naturaleza, experimentalmente, expuesta por la divinidad para su uso y disfrute, alejándose de estériles disputas doctrinales. Así el clasicismo introducido por aquel humanismo cívico en la Inglaterra de principios del XVIII está impregnado por este giro. En este sentido, el capítulo titulado precisamente «De la bondad de un cuadro» del tomo segundo, dedicado a exponer las bases metodológicas del ejercicio del crítico, es palmario del *revisionismo* de las bases teológicas para la reflexión estética[5]. Ante todo, el crítico debe abandonar toda suerte de juicio de autoridad heredado como primer precepto. Esto implicaba «volver a ver». Solo después vendría la acomodación de esa mirada a las exigencias de la razón teórica.

Las descripciones de Richardson hijo vienen a ser como una puesta en práctica de los principios establecidos en los tomos anteriores y se enmarcan bajo el modelo de una «guía del viajero». Por lo tanto no tienen ninguna intención sustitutiva, ni normativa, sino que son el punto de inicio para «ver» a partir de alguien que ha dado cuenta de la visión directa y que describe lo que ha visto, aunque literariamente se apoye directamente en los escritos clásicos como referencia cultural, de la misma manera que las suyas lo pudieran ser para eventuales descripciones de sus usuarios. A pesar de que la metodología crítica impone una sistemática exposición progresiva en la descripción según los preceptos teóricos del academicismo francés, el énfasis que cobran en determinados ejemplos de obras los aspectos sensoriales por encima de su supremacía del dibujo sobre el colorido, en lógica correspondencia con la herencia académica, es un claro síntoma de esa orientación moderna que parte de la apreciación empírica y que en materia estética supone un gusto por los aspectos sensoriales de la obra de origen *lookiano*.

Una funcionalidad muy distinta adquieren las descripciones de pinturas que nos ofrece la crítica de arte del primer romanticismo alemán. Agust Wilhen Schlegel publicaba una serie de estas con el título «Die Gemälde. Ein Gespräch», aparecido en el tercer fascículo de la revista *Athenaeum* en marzo de 1799[6]. Ahora la écfrasis asume un valor, cuando no incluso sustitutivo,

---

5 Richardson, J., *op. cit.*, pp. 139-161.

6 Citaremos esta obra a partir de la edición italiana de la revista: «I dipinti. Un dialogo». Cusatelli, G., Agazzi, E. y Mazza, D. (a cura di), *Athenaeum [1798-1800],* Milano, Bompiani, 2009, pp. 321-396.

complementario, en el sentido de completud del *contenido* estético de la obra. Se trataba de una respuesta a la desarticulación en clave semiótica del *ut pictura poesis* de Lessing. Y ciertamente la reciprocidad entre poesía y pintura está en el sentido de participar de un fondo de contenidos compartidos, esto es, la *Invenzione* de la teoría clásica, de manera que al final del diálogo vemos afirmar a Weller, el personaje poeta del diálogo[7], lo siguiente: «Mi sono interesato spesso del rapporto fra le arti figurative e la poesia. Da aquesta traggonno delle idee per innalzarsi al di sopra della realità più prossima, mentre del canto loro attribuiscono all'immaginazione vagante fenomeni precisi. Senze reciproco influsso le arti divverebbero quotidiane e servili, e la poesia un fantasma privo di corpo». Pero a renglón seguido continúa: «… [la poesia] dovrà rimanere sempre la guida dell'arte figurativa, e questa, a su voltoa, le servirà da interprete. Attualmente, però, i temi che fuerono indicati alla pintura moderna nei suoi momenti più alti e anche successivamente, ci sono diventati così estranei che essa stessa necessita che la poesia le faccia da interprete»[8]. Este sentido hermenéutico supone un cambio decisivo respecto de la matriz clásica del adagio horaciano. Un diálogo que había comenzado por la dificultades planteadas por la imagen pictórica para ser *interpretada* en sus propios signos, es decir, por el mismo lenguaje pictórico, no la *copia*, la reproducción de la imagen, sino la captación de su contenido, en una pintura equivalente estéticamente, termina, ante su imposibilidad, por la resolución de su *interpretación* a través de otro lenguaje, con otro tipo de signos, la poesía. En efecto, después de proceder a una larga serie de extensas descripciones pictóricas que tratan de convencer al interlocutor pintor del diálogo, Reinhold, de lo fútil de su esfuerzo desde el punto de vista estético en la *copia* de una pintura de la *Gemälde Galerie* de Dresde y su mejor captación por el lenguaje. Hay ahí toda una afirmación de la legitimidad de la crítica de arte, en la medida que esta se entienda como la actividad que da cuenta del contenido estético de la obra como valor. De hecho, se afirma en un momento del diálogo lo siguiente: «… non è possibile caracterizzare qualcosa senze esprimere una especie di giudizio»[9]. En otros términos, no existe algo así como un «juicio de la descripción pura», sino que asume siempre valor crítico, subjetivo. Pero el sentido de esta crítica aquí difiere del llevado a cabo por los

[7] *Ibidem*, pp. 385-387.
[8] *Ibidem*, p. 375.
[9] *Ibidem*, p. 338.

Richardson. Estas descripciones no están dirigidas a ese público de entendidos y/o con posibilidades de adquisición de obras de arte, y por extensión, solo por extensión, al resto de ciudadanos, esto es, dirigidas a fomentar un mercado de arte, sino a un *espectador ideal* que, independientemente del mercado, se configura como un espectador *puramente* estético. Las descripciones en la ficción dialogada son la trascripción ligüística de las pinturas dirigidas a alguien que no puede seguir con la mirada el discurso, es decir, tienen valor sustitutivo. Y lo hace sin recurrir al lenguaje de los especialistas porque este crearía más confusión que esclarecimiento: «Non fidandomi affatto della ia avventatezza, ho posto l'occhio a guida della fantasia, sforzandomi di calarmi nei dipinti. Come potete facilmente immagiannare, non ho certo corso il pericolo di resultare poco comprensinile ad Amalia usando un linguaggio specialistico.»[10] Ahí está ese giro herméutico de la crítica que trata de alcanzar a través del lenguaje descriptivo el espíritu de la obra de arte.

De este modo no hace sino proseguir el camino iniciado por la historiografía de Winckelmann frente a los anticuarios del momento. Si es cierto que, como sostiene E. Découltot, las descripciones del arqueólogo alemán hunden sus raíces en el valor de la semiótica clásica del *ut pictura poesis*, y de ahí su predilección por la alegoría[11], no lo es menos que, como ha señalado K. Pomian comparando su labor con respecto a la de un conocedor coetáneo como Mariette, esa lectura semiótica se *transforma* en hermenéutica: el análisis visual, la descripción lo más exhaustiva y exacta posible del signo material de la obra y su contexto arqueológico (lo empírico) no agota su trabajo sino que es el punto de partida para acceder a su espíritu[12]. Este es el sentido que Schlegel expone, suprimiendo, por innecesaria o contraviniente, la parte *profesional*. Es muy significativo, que el diálogo termine con descripciones poéticas, en sonetos, de obras pictóricas, la poesía adquiere aquí el valor de *re-interpretación* estética del cuadro. Con ello la obra de arte no solo era portadora o vehículo de símbolos, sino que se constituía como *Símbolo*.

Fue T. Todorov quien subrayó la importancia para la teoría romántica del arte de la figura de K. Ph. Moritz, que radica en última instancia, en la derogación de la *teoría de la imitación* clásica y la instauración de una *teoría de la*

---

10 *Ibidem*, p. 328.

11 Winckelmann, J. J., *De la description*, Édition d'Élizabeth Découltot, Paris, Macula, 2006, p. 8.

12 Pomian, K., *Des saintes reliquies á l'art moderne. Venise-Chicago XIII-XX siècles*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 247-248.

creación, donde la concepción de lo simbólico es determinante[13]. Y sobre sus consideraciones conceptuales se eleva la teoría romántica de los románticos, primordialmente de Agust Wilhem Schlegel a través a su vez del filósofo Friedrich Schelling, como *doctrina simbólica del arte*.

El cambio teórico respecto de la *alegoría* clásica va a tener importantes implicaciones para la crítica de arte, porque afectará al centro neurálgico del discurso crítico, a saber, la valoración de la descripción. El hecho de que ya no se trate para Moritz de una manera degenerada del *uso* alegórico en el arte sino de la imposibilidad de llevar a término la finalidad estética en sí misma, desacredita el método descriptivo winckelmanniano, no en su intencionalidad, que era ciertamente tan hermenéutica como lo va a ser el Moritz y los románticos, sino que se trataría de un error de concepto que desautoriza el método. Lo que muestra de manera palmaria un importante ensayo al respecto, título mismo: *La signatura de lo bello* de 1788-9, totalmente reveladora del alcance en el interrogante de su subtítulo: *¿En qué medida se pueden describir las obras de arte?* Aquí, enlazando con los planteamientos *lessinguianos,* llevaba a cabo una crítica muy concreta a la descripción del Apolo de Belvedere realizada por Winckelmann. En última instancia, se trataba de denunciar lo contradictorio del carácter analítico para la aprehensión estética de la obra de arte, cuando su *ser en sí* es sintético. El procedimiento del metódo analítico conllevaría en sí mismo la destrucción de su dimensión estética, que radica en su completud en su *ser-todo-uno*. Esto suponía una verdadera ruptura frente al discurso clásico del arte. La cuestión llevada a sus últimas consecuencias podría ser radical: ¿Es el lenguaje verbal una herramienta adecuada para hablar del arte visual? Moritz llega a plantear que la única posibilidad es la poesía. «La poesía describe lo bello en las artes figurativas en cuanto aprehende con la palabras las mismas relaciones que las artes figurativas designan por medio del dibujo»[14].

Friedrich Shlegel, sin embargo, nos muestra que antes de llegar a esa radicalidad hay espacio para cumplir ese programa. Y no es que se planteen dudas al respecto, en las que resuenan ecos de aquella radicalidad cuando advierte a su correspondiente después de varias descripciones: «J'ignore si je suis parvenu à te donner une idée satisfaisante de ce tableau, qui fait partie des plus admiables qu'il m'a jamais été donné de voir. Mais s'il me fallait en parler

---

13 Todorov, T., *Teorías del símbolo,* Caracas, Monte Ávila, 1981, pp. 213 y ss. Seguiremos a este autor en las siguientes consideraciones.

14 *Ibidem*, p. 230.

encore, je ne pourrais le faire que dans un poème; peut-être le poéme est-il d'ailleurs le meilleur moyen, et plus naturel, de parler de tableaux et d'oeuvres d'art.»[15]

Por otra parte, la terminología misma aparece dudosa y perfilándose cada vez más hasta llegar al final del texto donde alcanza la definición. Leemos en los primeros compases de las Decripciones a propósito de Correggio:

> Tous ses tableaux sont allégoriques, ou plutôt, si ce terme te paraît trop géneral et vague pour rendre compte de leur diversité, permets-moi au moins de dire ceci: l'allègorie lorsque'elle cherche à exprimer l'opposition éternelle, le combat du bien et du mal; car il est bien évident que je ne parle pas ici d'allègories au sens commun du terme, le seul ou presque que l'on trouve dans les traités et dans les têtes des peintres actuels, de ces allègories –mais méritent-elles encore ce nom?– qui ne cherchent pas à evoquer l'éternité mais seulement à traduire en symboles des conceptes abstraits, c'est-à.dire isolés et étriques; il est absolutament évident, disais-je, que ce n'est pas de ce genre d'allègorie qu'il est question ici.[16]

Al final del texto, haciendo ya balance teórico de todo lo sucesivamente expuesto, se establece claramente el cambio terminológico para dar cuenta de esa otra realidad a la que alude el arte, el verdadero arte, así leemos:

> Puet-être un éxtreme en appellara-t-il un autre; il n'y aurait rien d'étonnante à ce que la fièvre génerale de l'imitation suscite préceisament chez tel ou tel talent, sûr de loi, un désoir d'originalité absolue. Et puet-être cet artiste, s'il parvient à retrouver une idée juste de l'art, s'il comprend que les significations symboliques et les allusions aux mystères divins sont l'objetive véritable de l'art, que tout le reste n'est que moyens, maillon servile, lettre, si cet artiste comprendre tout cela, puet-être donnera-t-il naissance à des oeuvres remarquables et d'un genre entièrement nouveau; des hierogliphiques, d'authentiques symboles, que seraient plus un composé de sentiments, de vues ou d'intuitions empruntés à la nature qu'un prolongament de la manière ancienne. Tout tableau doit être hiéroglyphle, symbole divine, pour mériter l'épitthète d'autentique[17].

Partiendo de una concepción que es directamente extraída de Kant, vemos cómo su teoría del genio (talento del artista) es *romantizada*, la imitación (ejemplaridad kantiana) llega a ser originalidad absoluta, esto es, realidad divina. Los misterios divinos que se expresan a través de un lenguaje maravi-

---

15 *Ibidem*, pp. 75-77.
16 *Ibidem*, p. 56-62.
17 *Ibidem*, p. 238.

lloso que son los jeroglíficos extraídos de la naturaleza misma sentida e intuida, auténticos símbolos. El cuadro deviene un *jeroglifo-símbolo*. De nuevo oímos a Wackenroder. Pero como decíamos en él, estos mismos principios, no disuelven la crítica sino que son el punto de partida para todo un despliegue de ejercicio crítico del que sus Descripciones son una buena muestra.

LA ESTÉTICA GOTICISTA DE LOS ROSARIOS DE CRISTAL

Blanca Isasi-Isasmendi Júdez

El rezo del Rosario como lo entendemos hoy no puede documentarse antes del siglo xii. A partir de este momento surge la idea de convertir los salterios en Ave Marías, sirviéndose de granos de semillas o nudos hechos en una cuerda, para facilitar la oración a muchos monjes legos y al pueblo en general, que no sabían leer. Convertido en una de las devociones marianas y en la expresión de amor a la Virgen más extendida en el pueblo cristiano, se fue convirtiendo pasado el tiempo en un fenómeno social-religioso en la tradición católica, y en Aragón va a surgir con fuerza, originando la creación de muchas cofradías que organizan desfiles con su rezo.

En España las primeras procesiones devocionales se producen en Sevilla. La noche del 17 de junio de 1690, fecha en que se celebraron en el real convento de San Pablo los solemnes funerales por el alma de fray Pedro de Santa María de Ulloa, los cofrades de la Hermandad de Nuestra Señora de la Alegría de San Bartolomé salieron comunitariamente en procesión por las calles rezando el Santo Rosario y cantando coplas marianas. Era el comienzo de este gran movimiento popular. Puesto que los oradores que seguían las procesiones salían a la vía, a última hora de la tarde, los desfiles se acompañaron de velas o antorchas. Era el primer paso de lo que se convertirá con el tiempo en la forma de simbolizar las cuentas del Rosario, tornándose en autenticas fantasías arquitectónicas con vidrieras de cristal coloreado y luz.

El desfile del rezo en la capital del Ebro contaba con piezas cristalinas y luminosas; el abad Branet, a su paso por Zaragoza procedente de Francia a finales del siglo xvii, pudo admirar la carrera «[…] el primero de septiembre sale de la parroquia de San Gil hacia las ocho de la tarde. Esta cantada a lo grande por los músicos de la Seo. Llevan faroles curiosos»[1]. Los faroles artísticos

---

1 «Viajeros por Aragón. El abad Branet», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13-8-2006, p. 37. Sobre el viaje del abad Branet por España se conserva un ejemplar completo en la

no eran una novedad, pero sí lo fue la ejecución de estas luminarias para representar las cuentas del Rosario. El Rosario de Nuestra Señora del Pilar debe su nombre y fama a la preciosa colección de faroles de diferentes formas y tamaños que, desde su fundación, fue numerosa. Esta herencia fue recogida por la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, que encargó al arquitecto zaragozano Ricardo Magdalena Tabuenca su diseño y construcción al taller del artista León Quintana Bianchi. Estas carismáticas piezas móviles, recorriendo las calles de la capital del Ebro, se acercan mediante la luz y el color del amor de Dios a los fieles que contemplan el desfile, a la vez que desde lo íntimo de estos edificios se crea una estética nueva, las cristaleras captan la claridad y la transforman en pensamiento religioso. Pierre de Roissy, canciller de Chartres, comparaba las cristaleras policromadas con las Sagradas Escrituras por su capacidad de separar lo malo e instruir a los fieles.

El maestro vidriero León Quintana Bianchi y su hijo Rogelio Quintana Bellostas convirtieron esta forma de simbolizar las cuentas del Rosario en autenticas fantasías arquitectónicas, con vidrieras de cristal pintado y luz, en la transición del siglo XIX al XX. En el ambiente de religiosidad que vive la ciudad de Zaragoza surge la colaboración entre Ricardo Magdalena Tabuenca, arquitecto municipal de la ciudad, y el artista vidriero. Ambos ofrecerán al publico una escenografía inusual, ya que en 1890, al atardecer con las primeras sombras de la noche, las farolas de mano transformaron el espacio ciudadano con su luminaria y tintura. Desde el 2 de enero de 1889, había quedado canónicamente establecida la Cofradía del Excelentísimo Rosario de María y su presidente, José María Prá, fue el encargado de formalizar y organizar la procesión, concibiendo un proyecto en dos fases de engrandecimiento mediante la creación de unos faroles que representaran los 15 Misterios y la Letanía Lauretana; así comenzaba una nueva etapa que proseguirá durante muchos años y que supuso el reconocimiento del oficio artesano de Talleres Quintana. El 12 de octubre de 1889 se había comenzado a dar forma en cristal a la plegaria mariana: 244 faroles, repartidos en 150 Aves Marías, 15 Páter Noster, 15 Glorias Patri, las Letanías con los cuatro modelos de las Salutaciones, Kyris y Agnus Dei y en 1890 se representan en imágenes los Misterios Gozosos, Dolorosos y Gloriosos; todos ellos seguían lo que en la época se denomino gótico-bizantino [fig. 1].

---

biblioteca de la Diputación de Guipúzcoa: Jean Barrada, M., *Journal de un petre refractarire en Espagne (1791-1800)*, 1927.

En la época gótica, la catedral se convierte en un fenómeno urbano y sus vidrieras en una demostración visual de la doctrina cristiana[2]. Esta enseñanza queda representada en los faroles diseñados por Ricardo Magdalena Tabuenca para la procesión del Rosario de Cristal de Zaragoza, pasos de colores, de claridad, su luz es filtrada por los ventanales para expresar y traducir la perfección de la divinidad. La estética y el simbolismo de la luz gótica encajaban a la perfección con el espíritu nacional-católico que se vivía en España, dentro del marco de prosperidad urbana, el ascenso de la nueva burguesía y la tendencia hacia el cristianismo marcado por el amor.

El insigne arquitecto aragonés, estudiado por la profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza Ascensión Martínez Hernández[3], en sus diseños de construcción y reconstrucción de iglesias, utilizará el simbolismo arquitectónico gótico, como en la iglesia de San Lorenzo Mártir de Garrapinillos (Zaragoza), proyecto que le valió el nombramiento de arquitecto municipal interino de Zaragoza, y en el diseño de los templos de cristal que desfilan por Zaragoza. Los artífices de estas sinfonías de colores, pertenecientes a una familia de artesanos de vidrio y metal, ejecutaron obras de gran envergadura, como el farol de la Hispanidad concluido en 1946 para el Rosario de Zaragoza. Los fanales del desfile zaragozano son una joya única en su época, que debe situarse en un lugar destacado de la historia de la vidriera española. Talleres Quintana será recordado por los faroles que representan la oración del Rosario de Cristal de Zaragoza, así como en localidades del valle del Ebro, Vitoria, Valladolid, Toledo, Castellón de la Plana o Pamplona entre otros muchos. La admiración que causó su obra en la capital aragonesa fue difundida rápidamente, la estética y el simbolismo gótico quedaron plasmados fundamentalmente en los faroles de cristal para el Rosario de Vitoria y Pamplona.

Parece que el autor de los diseños de los faroles del Rosario de Vitoria fue el arquitecto Ricardo Magdalena por su evidente relación con los de Zaragoza[4] [fig. 2]. Miguel Díaz de Arcaya natural de Vitoria, pero afincado en Zaragoza, donde ejercía la docencia como Catedrático de Historia Natural y

---

2 Barral i Altet, X., *Vidrieras Medievales en Europa*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2003, p. 12.

3 Hernández Martínez, A., *Ricardo Magdalena. Arquitecto Municipal de Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012.

4 Martín Latorre, P., *Libro Pequeño de la Cofradía de la Blanca*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2004, p. 26.

Director de Instituto, presenta «un proyecto de Rosario» y «pide el concurso de las Cofradías, corporaciones y principales personas, para conseguir la realización del proyecto». Hasta el 4 de agosto de 1895, se acompañaba a la Virgen Blanca con globos luminosos, pero era el deseo de sustituir aquellos por faroles que representaran los Misterios del Rosario, Padre Nuestros, Ave-Marías, Glorias e Invocaciones de la Letanía. Este año quedará representado una parte del Santo Rosario, lucieron en luminosas composiciones los cinco Misterios Gozosos y el primero de los Dolorosos, junto con los faroles pequeños, estos últimos bien documentados y los monumentales la tradición vitoriana los sitúa ejecutados en el taller de León Quintana Bianchi. En las bellas plazas y calles de Vitoria un numeroso público pudo admirar el fantástico efecto del arte de la vidriera, como si entraran a su catedral gótica.

El Gótico y su estética encajaba muy bien en estas policromías de cristal; la arquitectura y la pintura de las vidrieras, la oración de los fieles acompañados de la música, era el principal foco de energía espiritual y enseñanza de la doctrina, puesto que comunican ideas a través de imágenes sustituyendo en cierto modo a la lectura bíblica. El templo gótico era considerado la Jerusalén Celeste, cada elemento estaba dispuesto de forma conveniente para expresar el saber cristiano, su espacio arquitectónico proporcionaba una sensación de luminosidad gracias a las columnas elevadas y esqueleto diáfano. Esta idea queda reflejada en los faroles Misterios combinando escenas del Antiguo y Nuevo Testamento con motivos florales y mediante la iluminación desde el interior del farol con velas, su luz se transforma en algo simbólico, sus cristaleras son las ventanas del templo que lo protege y permite el paso de la claridad que aporta al hombre el conocimiento de la Divinidad y de esta manera se cumplían dos propósitos: promover el aprendizaje religioso a través de imágenes y crear un ambiente que envolvía al feligrés, estimulando en él un sentimiento de mística ante la luz divina.

Cuando se asiste a su procesión, parece contemplarse otra realidad que se manifiesta a través de la luz, el conjunto de los faroles de los Misterios Gozosos y Dolorosos acentúa su disposición ascendente y la sensación de elevación que te aproxima a la divinidad, a Dios-Luz. La calle se convierte en templo en honor de la Virgen de la Blanca.

Los Misterios Gozosos, los primeros que se rezan, de planta cuadrada en cuyos ángulos se adosan pilares rematados por pináculos. En la parte inferior, una especie de zócalo acristalado, queda dividida en arquerías con decoración floral. El misterio que se representa en cada farol queda inscrito en una arquería trilobulada rematada por un arco conopial. Similares son los Misterios

Dolorosos, las diferencias las encontramos en el basamento sobre el que arranca la farola con decoración de tallos vegetales en las esquinas, los pilares adosados al cuerpo quedan rematados con rameados. El color de los fanales es intencionado, se convierte en un símbolo, el malva para los Gozosos, asimilador a la contemplación, y el azul para los Dolorosos, el color del atardecer, próximo al violeta de penitencia o al negro de la muerte.

La procesión vitoriana quedó organizada en 1899 por otro aragonés, José Nasarre Larruga, licenciado en Derecho Civil y Canónico, Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia, vocal secretario de la comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Zaragoza y que también había ordenado la marcha del Rosario de Zaragoza. Siguiendo la similitud entre ambos rosarios, el de la capital aragonesa se cerraba con el farol que representa la basílica del Pilar y el de Vitoria con la maqueta-farol que reproduce el proyecto de la Catedral Nueva, diseñada por los arquitectos Julián Paráis y Javier Luque, obras que quedaron paralizadas en 1914 por falta de recursos para ser continuadas en 1946 y en 1973 se finalizaron en su estado actual [fig.3].

El proyecto neogótico de los arquitectos quedó representado por Rogelio Quintana Bellostas. El obispo de Vitoria José Cadena Eleta deseaba ver el aspecto que la catedral tendría una vez acabada, y, a la vez, cumpliría la función de cierre en el desfile de la procesión de la Virgen de la Blanca. Los arquitectos se desplazaron a Zaragoza y consultaron con Ricardo Magdalena Tabuenca sobre la capacidad del taller local, ya que a los insignes arquitectos les parecía muy joven el artesano, dudando que pudiera llevar a cabo una obra tan importante. Su deseo era reproducir la Catedral Nueva dedicada a la Inmaculada Concepción de María con todos sus detalles; los círculos o rosetones símbolo de la divinidad, pequeños ventanales con sus cristales, hornacinas con su tallas, ojivas, gabletes, agujas perfiladas con sus hojarascas, pináculos, torres, las decoraciones pétreas denominadas tracerías. Ambos tuvieron una conversación en la que el arquitecto le consultó si se atrevería con obra tan complicada y se ofreció para ayudarle en el desarrollo de plantas, alzados y armaduras si era necesario[5]. La respuesta del artesano fue afirmativa, se presentó a los arquitectos con una carta de Magdalena, ante la cual no tuvieron ninguna objeción de proporcionar datos y planos para su ejecución. El resul-

---

5 Notas autobiográficas de Rogelio Quintana Bellosta proporcionadas por la familia Quintana.

tado final fue de su agrado, no regateando elogios declararon «que nunca hubieran creído ver su catedral en cristal como si la vieran en piedra». La maqueta-farol de la catedral estuvo terminada en 1910, el 30 de julio[6] embalada para su envío a Vitoria, saliendo por primera vez en la procesión que se celebra en la noche del 4 de agosto, vísperas de la fiesta grande de Vitoria, la Virgen Blanca.

Durante años cerró la maqueta-farol el desfile, hoy se guarda apagado, solitario en una dependencia de la catedral esperando cobrar vida de nuevo. Una pieza realizada en un material tan endeble como la hojalata y el cristal, en la que se desarrolla la verticalidad, la geometría neogótica, una construcción recreada a partir de la luz. Sin duda fue el trabajo más querido de Rogelio Quintana y el mejor ejecutado de los que formalizó en sus muchos años de actividad artesanal.

Entre los numerosos rosarios que se realizaron en la primera mitad del siglo xx destaca el Rosario de los Esclavos de la Catedral de Santa María la Real de Pamplona, pensado en el más puro estilo neogótico [fig. 4]. El diseño de los faroles se debe al secretario de la congregación de Esclavos de María Santísima, Javier Ciga Echandi, pintor costumbrista popular. Los diecinueve faroles, quince pequeños representativos de los Misterios, dos faroles Suntuosos y otros dos de tamaño mayor para el estandarte principal, ofrecen un conjunto de unidad formal, fueron recreados en Talleres Quintana de Zaragoza y todas las tardes a las siete y media sus velas iluminan el rezo del Rosario rivalizando con los vitrales altos que rasgan los muros de la catedral. Predomina el sentido ascendente y la elevación reforzada por los pilares que unen los vitrales de cada una de las caras del cubo[7].

El arte de los faroles vítreos que acompañan los desfiles de la oración del Rosario es un arte en el que el artista como si fuera un músico compone una partitura de colores que es comprensible cuando la luz interpreta las tonalidades, los matices, una composición que es distinta a cada cambio de iluminación y que su creador ha pensado detenidamente valorando los ángulos, los matices o la intensidad. Encontramos una simplicidad de la composición, esta será constante, la necesidad de adaptarse a un espacio reducido y la concepción de una obra poco usual, hace que las representaciones se reduzcan a lo esencial.

---

6 *Memoria anual de las Obras de la nueva Iglesia Catedral de Vitoria*. Madrid, 1911, y «Nuestras industrias artísticas. El farol para Vitoria», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30-7-1910, p. 1.

7 Arraiga Frauca, J., *Los esclavos de la catedral*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1998.

En Europa y, por supuesto, en España se da en la segunda parte del siglo xix una corriente internacional artística de revitalización de diferentes estilos históricos que entroncan con la Edad Media. Las teorías de Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin y William Morris eran conocidas por los artistas y esa recuperación medievalizante era un sentimiento romántico, al menos en un primer momento, para profundizar en investigaciones y recuperar la esencia del gótico. Se introdujeron también avances técnicos procedentes de la Revolución Industrial y en el campo de la artesanía y las artes aplicadas se aplicaron nuevos métodos que facilitaron el trabajo de los artistas.

Si los pequeños faroles policromados siguen una estética neogótica, el desfile procesional vítreo tiene su razón de ser en el Barroco, los fanales son los protagonistas, la procesión participa de la teatralidad, formada por una sinfonía de colores y luz que ilumina la noche ante la mirada de asombro de los fieles. La riqueza y originalidad de los faroles es enorme, pero también lo son los problemas: a la financiación de las piezas hay que añadir su custodia durante el resto del año y no se debe olvidar su fragilidad, por lo que las roturas son continuas.

La labor de Talleres Quintana en el panorama del arte aragonés es importante, su intervención en el Rosario de Cristal fue una aportación novedosa, formando un conjunto de gran calidad artística, obras móviles y exhibidas temporalmente en los espacios urbanos de numerosas localidades se recortan luminosas sobre el oscuro cielo nocturno, iluminación que resalta los elementos pictóricos, matizando las sombras, un efecto que nadie puede negar: haber quedado ensimismados al mirar las monumentales farolas llenas de mística popular.

Por otro lado esta obra es significativa en el ámbito de Aragón, ya que no había tradición de talleres vidrieros. Sabemos muy poco del desarrollo de la vidriera en Zaragoza, en general ha carecido de una valoración adecuada. Debemos estimar la presencia abundante del alabastro, material que se empleaba como cerramiento de vanos, al aplicarle pintura y ser un material traslucido se lograba el efecto de vidriera, así ha quedado patente en los cerramientos superiores de la recién restaurada Catedral de Tarazona. Hay, sin embargo, documentos que prueban la existencia de talleres activos. En Cataluña y Aragón trabajó el vidriero Thierry de Mes, que entre 1448 y 1465 realizaba las vidrieras para la Seo de Zaragoza[8]. En Abizanda en el siglo xvi

8 Nieto Alcaide, V., *La vidriera española ochos siglos de luz*, San Sebastián, Editorial Nerea S. A., 1998, p. 418.

trabajaba Savirie de Aviñón, vidriero cuyo apellido delata su origen francés, el cual en 1500 contrataba la realización de seis vidrieras «para el refitorio del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza». La descripción de las mismas en el contrato denota aún unas características gotizantes. En 1510, Francisco de Valdivieso se comprometía a hacer otras para el mismo monasterio zaragozano, que en este caso debían tener el escudo del encargante; este maestro vidriero afincado en Huesca realizó en 1515 el programa iconográfico de vidrios de colores para la Catedral de Huesca, aunque de este primer programa iconográfico solo se conservan dos vitrales, la Ascensión del Señor y el Bautismo de Jesús, ambos en el crucero.

Los faroles irisados de los rosarios de cristal fueron un ejemplo genuino de la religiosidad popular de las ciudades y pueblos, con su desfile por las calles en la festividad de sus patronas, un desfile organizado, acompañado por los faroles y financiados popularmente. Las procesiones se han mantenido hasta la actualidad dentro de un ámbito de tradición sustituyendo a las antiguas procesiones del Rosario de la Aurora. Los pasos acristalados facilitaron un nuevo concepto simbólico de la luz y una valoración e interpretación de los programas iconográficos dedicados a la vida de Cristo y María. Los repertorios empleados en sus ventanas están pensados como un todo homogéneo y uniforme, que contribuye a trasmitir el mensaje y enseñanza de la iglesia católica, los faroles están construidos para ser leídos por fieles letrados o iletrados. Los repertorios iconográficos colman las paredes vítreas de los pequeños templos con imágenes que permiten un mejor entendimiento de los conceptos místicos que en ellos se reproducen.



Fig. 1. Faroles de los Misterios del Rosario de Cristal de Zaragoza.

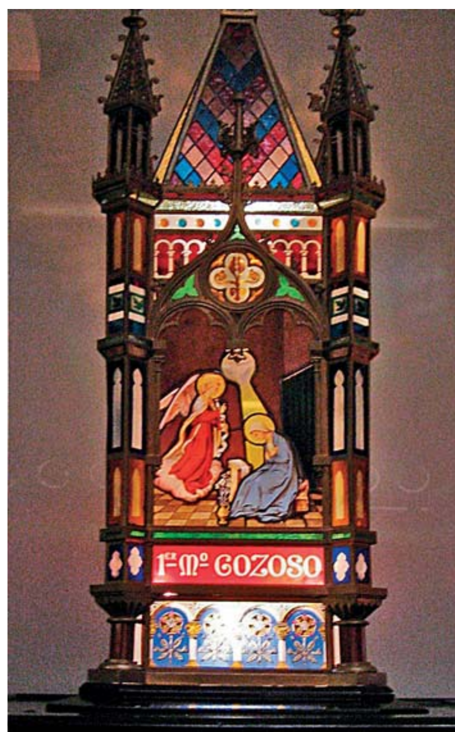


Fig. 2 Farol del Primer Misterio Gozoso del Rosario de los Faroles de Nuestra Señora La Virgen Blanca de Vitoria.

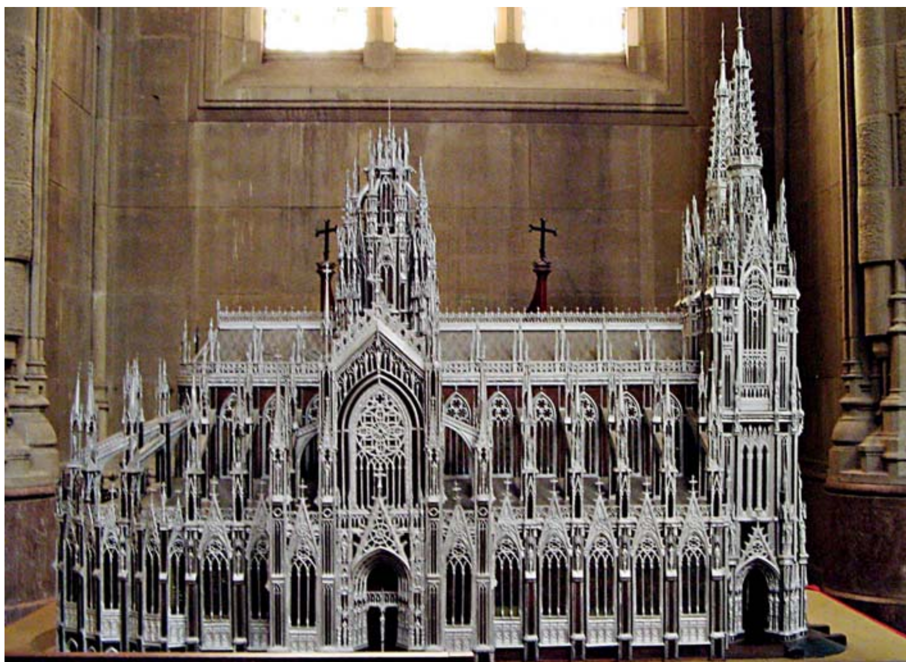


Fig. 3. Maqueta-Farol de la catedral de Santa María de Vitoria.



Fig. 4. Faroles pequeños del Rosario de los Esclavos de Pamplona.

HONOR LAPIDUM. USOS SIMBÓLICOS DE LA GRISALLA EN LA IMAGEN PROPAGANDÍSTICA DE LA RESTAURACIÓN FERNANDINA

ALEJANDRO MARTÍNEZ
Universidad Autónoma de Madrid

CON MOTIVO DEL RECIENTE HALLAZGO del friso para el pedestal del obelisco que Isidro Velázquez erigió en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid durante las exequias de la reina Isabel de Braganza, me he permitido una breve aproximación al contexto actual de análisis de la imagen propagandística de la monarquía durante los primeros años del reinado de Fernando VII, con el propósito de ofrecer una hipótesis sobre el uso simbólico de la técnica –grisalla– como parte del lenguaje figurado que da cuerpo a la nación y del «honor de la piedra» como vía de legitimación[1] [fig. 1].

El gran simulacro con el que arquitectura, escultura y pintura construyen la imagen de poder durante las exequias, pasadas tres décadas desde la celebración del último funeral regio –el de Carlos III en 1788–, evidencia que la exaltación del poder con carácter propagandístico se hacía muy necesaria para Fernando VII tras un lustro de gobierno. Para la ocasión, como en funerales anteriores, se reclamaban formas alegóricas tradicionales –como el obelisco– y se recurría a la imitación de mármoles, bronces, dorados, etcétera, por su valor simbólico y evocador de un estatus tan regio como sublime[2]. La correspondencia

---

1 En el periodo comprendido entre 1808 y el Trienio Liberal, la metáfora del cuerpo político en tanto que órgano de representación política que nos han ofrecido De Baecque (basándose en el periodo revolucionario francés, asevera que «el cuerpo del rey como símbolo encarnado del reino, y el cuerpo de la nación como titular de la soberanía»), Reyero u Orobon (sobre el género de la nación), demuestran que la nación es vista como actor político. Sobre el friso de Zacarías González Velázquez *vid.:* MARTÍNEZ, A., «La muerte elocuente de una reina. El friso de Zacarías González Velázquez para el cenotafio de Isabel de Braganza (1819)», *Ars Magazine*, 18, 2013, pp. 58-70.

2 El empleo del obelisco en este tipo de ceremonias conlleva un uso simbólico en tanto que imagen emblemática de la soberanía que vincula esta con el pasado imperial romano, tal y como había hecho el Estado Pontificio a lo largo del Renacimiento. *Vid.:* SAGUAR

entre las formas arquitectónicas, las imágenes y el culto en la teoría artística de finales del siglo XVIII había hecho hincapié en la elocuencia narrativa y material que debía existir entre las partes en este tipo de ceremonias. Basta recordar la importancia que fray Benito Bails confería a «el valor semiológico de las piedras» y su correspondencia con los usos litúrgicos; o bien, los juicios del marqués de Ureña sobre la unidad de formas, volúmenes y líneas expresivas en el templo cristiano, así como su relación con la pintura –«una pintura ha de ser considerada como un relieve escultórico que complementa la fuerza expresiva de la arquitectura con una narración en imágenes»–, para la que reconoce las virtudes comunicativas de ropajes y claroscuros[3].

Estas consideraciones sobre el valor de los materiales y la forma –sobre su significado y la necesidad de la imitación– forman parte de un ideal artístico en el que frisos y relieves escultóricos constituyen un todo aunque, especialmente, hacen hincapié en las virtudes comunicativas de la piedra como vía de apoyo a las formas alegóricas tradicionales (tal y como lo expresaron algunos artistas poco antes de que Fernando VII volviera para ocupar el trono[4]). Por ello, al hablar de forma generalizada de una crisis del lenguaje alegórico en la construcción del discurso político en imágenes del periodo –anunciada ya incluso antes de terminar las decoraciones del Palacio Real de Madrid– hay que plantearse cuáles son los requerimientos estéticos y políticos de este periodo de gobierno y de qué forma determinan el uso simbólico de la grisalla.

Se ha considerado generalmente que, en un lenguaje alegórico del cambio de siglo, «la verdad de la historia» terminó imponiéndose como fórmula de

---

Quer, C., «Máquinas de conmemorar», en Moleón Gavilanes, P. (ed.), *Isidro Velázquez (1765-1840). Arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009, pp. 321-339; Collins, J., «Obelisks as Artifacts in Early Modern Rome: Collecting the Ultimate Antiques», en VV.AA., *Viewing Antiquity. The Grand Tour, Antiquarianism and Collecting*, Roma, 2001, pp. 49-68.

3 León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M.ª V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1994, pp. 484 y ss.; Bails, B., *Elementos de matemática…*, t. IX, parte I, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1796; y Molina y Saldívar, G., marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, 1785, pp. 62-63.

4 Sirvan de ejemplo los proyectos monumentales para conmemorar a los héroes del 2 de mayo: Gentil Baldrich, J. M., «Noticia histórica sobre la primera convocatoria moderna de concursos de arquitectura en España», en Úbeda, M. y Grijalba, A. (coords.), *Actas del 14.º Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Oporto, del 31 de mayo al 2 de junio de 2012, pp. 31-40.

convencimiento moral[5]. Dicho en palabras de Bonet, «lo mitológico se sustituye por lo histórico y lo emblemático por la alegoría racional»[6]. Este relevo no supone un sesgo total, ya que se recurre a imágenes del repertorio previo a la Constitución –como la matrona que encarna a la Nación, el león o las cadenas–, pero se advierte una clara intención legitimadora que remite a la estatua, al relieve y a las formas arquitectónicas clásicas como principales vías de comunicación con una Historia fiel a los hitos de la Antigüedad.

Pongamos ahora dos ejemplos que evidencian este *honor lapidum*: uno representativo del valor de las formas en la arquitectura y otro del valor de la estatua en la representación simbólica de la nación. La celebración –casi simultánea– de las exequias de Isabel de Braganza en Madrid y Roma, responde a la necesidad de mostrar el esfuerzo por consolidar la nueva imagen de la monarquía en el exterior, ofreciendo una continuidad al legado de Carlos III y, a su vez, como demostración del criterio artístico de los artistas al servicio del rey. En el caso del abuelo de Fernando VII se eligió para la arquitectura efímera «un templo de la más pura Arquitectura», y se tomó por modelo «el que los Atenienses erigieron a Teseo», es decir, se empleó el orden dórico en asociación a la *dignitas* y la *simplicitas* con claras resonancias morales en plena crisis del vitruvianismo[7]. El rey se presentaba como un nuevo Trajano cuyo renacer coincidía con la victoria del dórico pestano en tanto que forma simbólica al servicio de la teoría arquitectónica[8]. Y en los funerales de Isabel de Braganza,

---

5 Reyero, C., *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. xii. Una aproximación a la imagen de la monarquía española en el siglo xviii en: Pérez Samper, M.ª A., «La imagen de la monarquía española en el siglo xviii», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, pp. 105-139.

6 Bonet, A., «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan* (especial barroco), 5-6, 1979, pp. 53-85, espec. p. 69.

7 Azara, J. N., *Relación de las exequias que celebraron los españoles en su iglesia de Santiago de Roma a la memoria del rey Carlos III de orden de su hijo el rey Nuestro Señor D. Carlos IV, siendo ministro plenipotenciario a la Santa Sede Josef Nicolás de Azara*, Roma, Marcus Pagliarinus Impresor de S. M. Catholica, 1789, pp. xvi y ss. Citado en: Hernando Sánchez, C. J., «Ideología ilustrada y gusto neoclásico: la imagen de Carlos III en las exequias realizadas a su muerte en la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma», en Peñalver, M. (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo: IV encuentro Carlos III, dos siglos después,* vol. ii, 1994, pp. 245-255, espec., p. 247, nota 6. *Vid*. también: García, J., «Los funerales de María Isabel de Braganza en Roma», *Goya*, 301-302, 2004, pp. 265-274.

8 Asunto ampliamente desarrollado en: Settis, S., *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 35-41. Sobre el debate en la teoría arquitectónica española del periodo *vid.:* Rodríguez, D., «El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales

Isidro González Velázquez erigió primero un gran obelisco en la basílica de San Francisco el Grande y una columna dórica en la Iglesia de San Ignacio de Roma, recurriendo nuevamente al valor simbólico de los órdenes arquitectónicos y a las formas clásicas pero de una forma simple, digna y contundente en un momento de tensión política e histórica [fig. 2].

Reyero advierte que la crisis del lenguaje que identificaba a los gobernantes con héroes y personajes mitológicos provocó «un proceso de desacralización de la imagen del poder» basado en los tres rasgos que debían caracterizar la alegoría moderna: sencillez, claridad y amabilidad en el sentido neoclásico más estricto[9]. Los artistas –especialmente los de cámara–, cuando recurren a la representación simbólica de la nación o el monarca, lo hacen a menudo supeditados a un repertorio que permanece fiel a la tradición. Por ello, perviven símbolos como el léon, las cadenas o la matrona pero, en ocasiones, un simple gesto puede alterar su significado. Como expresa De Baecque, existe una pugna entre una forma de representación individualista de la nación y otra organicista o colectiva, es decir, entre absolutismo y liberalismo. En este caso, el mejor ejemplo es, una vez más, Goya.

En 1814, el consejo santanderino encargó un retrato del rey Fernando VII al pintor aragonés. Debía retratar al monarca cubierto con los atributos habituales del poder del Estado y, además, debía representar su legítima posición a través de la coronación simbólica por una imagen de la Nación Soberana[10] [fig. 3]. Originalmente, la estatua-matrona portaba un cetro en la mano izquierda y una corona de laurel en la derecha pero, poco después de terminado el retrato, el propio Goya decidió borrar las huellas de esa coronación-legitimación en un ejercicio que podría reflejar la traición ideológica del soberano. Una situación tan extrema que es capaz de provocar la ruptura del tándem formado por el león y la imagen femenina de la monarquía española

del siglo XVIII: la interpretación de Pedro José Márquez», *Fragmentos,* 8-9, 1986, pp. 20-47; Rodríguez, D., «Del palacio del rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII», en catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Aranjuez, 1987, pp. 287-300.

9 Reyero, C., *op. cit.,* p. 8.

10 Torralba, F. (comis.), catálogo de la exposición *Realidad e imagen. Goya 1746-1828*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / IberCaja / Caser, 1996, ficha a cargo de Carretero, S., pp. 170-173; Carretero, S., «El *Fernando VII* de Francisco de Goya del Museo de Bellas Artes de Santander», *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 10, 2008, pp. 154-169; Díez, J. L., «Nada sin Fernando», en Mena, M. B. (ed.), catálogo de la exposición *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 99-123.

que venía manifestándose en la imagen de la monarquía española desde el siglo xvii como un todo[11]. Y una representación clara del poder de esa imagen alegórica de la estatua que garantiza la pervivencia y el honor de los valores morales y sociales del Estado a través de la piedra.

1. *Color lapidum*. La función simbólico-representativa de la piedra

Grisallas y semigrisallas adquirieron valor icónico-representativo en la época tardomedieval. Su éxito en los Países Bajos durante el siglo xvii está asociado al logro ilusionista en la simulación de esculturas o relieves escultóricos –siendo denominados como pintura color piedra o *color lapidum*– y, como sugiere Preimesberger, además de obedecer a razones ascéticas, podrían considerarse como el resultado de una competición entre las artes en la línea del *paragone* clásico[12]. El pintor, al renunciar al color e imitar directamente la estatuaria trata de superar al escultor y asimila el discurso de la estética sublime. Una forma de «pintura arqueológica» que engaña a los sentidos para demostrar el triunfo de la pintura sobre el resto de las artes. Este mismo paradigma se encuentra reflejado en forma de anécdota en la vida del principal genio artístico neoclásico. Azara, en sus *Obras* de Mengs, recoge un suceso según el cual el pintor de Bohemia se mostró capaz de rehacer una escultura de Venus que había hallado rota –sin haber cogido nunca antes un cincel– como demostración del carácter verdadero de su conocimiento de la escultura clásica y de su genio artístico, haciendo valer su sabiduría como el único y verdadero cetro de las artes[13].

Esta reelaboración de un «cuerpo figurado» en la línea de los modelos somatológicos de la representación de Voltaire concuerda, al menos en su carácter simbólico, con las tendencias historiográficas que trabajan sobre la

---

11 Orobon, M.-A., «El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)», *Feminismo/s*, 16, 2010, pp. 39-64, espec., pp. 43-44; Fuentes, J. F., «La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del siglo xix», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen,* 66, 2010, pp. 44-67; y también Reyero, C., *op. cit.,* cap. 4.

12 Preimesberger, R., *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini*, Los Ángeles, Getty Publications, 2011.

13 Azara, J. N., *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer pintor de cámara del Rey,* Madrid, Imprenta Real, 1780, p. xxxv.

construcción de un cuerpo alegórico de la nación. Pero lejos de considerarlas como un alegato en defensa de la autonomía estética de la pintura respecto al conjunto de las Bellas Artes, creo que podría interpretarse como una aportación específica de la técnica pictórica en la sintaxis de la imagen de poder, ya que al reclamar con sus pinceles la herencia del arte clásico, los pintores contribuyen a crear una «piel» clasicista en plena renovación estética. Por ello, una vez más, me gustaría proponer un ejemplo –el programa decorativo para la alcoba de la propia Isabel de Braganza– en el que se emplea la grisalla en un contexto en el que debían conciliarse planteamientos decorativos previos –el techo de Antonio González Velázquez– con ideales estéticos actualizados, medio siglo después.

La nueva decoración del tocador se inició a comienzos de 1816 y fue coordinada –y en parte ejecutada– por Vicente López, quien seleccionó además a Francisco de Goya, José Juan Camarón y Meliá, José Aparicio y Zacarías González Velázquez[14] [fig. 4]. Sabemos que el planteamiento iconográfico de esta serie fue objeto de debate entre López y el Secretario de Estado, José Miguel de Carvajal y Manrique –duque de San Carlos–, según se refleja en la correspondencia entre ambos que se custodia en el Archivo de Bernardo López Majano: «[…] se acordará vmd. que varias veces hemos hablado de los muchos y dignos que presentan la vida misma de S. M. y los sucesos heroicos de la Monarquía en estos tiempos». En esta se discuten los asuntos a representar, que debían combinar «los muchos y dignos hechos que presentan la vida misma de S. M.» junto a «los sucesos heroicos de la Monarquía en estos tiempos»[15]; ya que para

---

14 Díaz Gallegos, C., «Pinturas del tocador», en catálogo de la exposición *El aragonés Antonio Martínez y su fábrica de platería en Madrid,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011, pp. 105-120. El conjunto está formado por los siguientes lienzos: *Bautismo de san Hermenegildo* (192 × 167 cm, inv. 10010075) y *Prendimiento de san Hermenegildo* (192 × 167 cm, inv. 10010076) de Vicente López; *Caridad de Santa Isabel* (192 × 169 cm, inv. 10010003) por Francisco de Goya; *Las Monarquía coronada por las Virtudes* (195 × 168 cm, inv. 10023675) de José Aparicio; *Isabel la Católica entregando sus joyas a Colón* (195 × 168 cm, inv. 10023676) de José Juan Camarón y Meliá; y la *Alegoría de la unión de Granada a Castilla* (195 × 168 cm, inv.: 10023679) de Zacarías González Velázquez. Por último, señalar que la fuente original que contiene la descripción del programa iconográfico de las obras de Fernando VII en palacio es: Fabre, F. J., *Descripción de las alegoría pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid…*, Madrid, E. Aguado Impresor, 1829.

15 Morales y Marín, J. L., catálogo de la exposición *Vicente López (*1772-1859*),* Madrid, Museo Municipal, 1989, doc n.º 20, pp. 60-61; Díez, J. L., *Vicente López (1772-1850). Vida y obra. Catálogo razonado*, t. I, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 94. La correspondencia se encuentra en el Archivo Bernardo López Majano de Madrid.

el duque, estos sucesos merecían perpetuarse pues «no desmerecen ni de los nuestros antiguos ni de los de la Mitología», lo que denota que las pinturas encerraban un mensaje de propaganda sobre una evidente base historicista y que ambos agentes, el pintor y el Secretario de Estado, intervienen en el proceso que da forma simbólica al mensaje[16].

Conclusión

El proceso de creación/destrucción de la imagen de poder más habitual en nuestra historia es aquel que nos hace volver a la Antigüedad grecorromana una y otra vez. Calvo Maturana ha definido este proceso en el periodo que nos concierne como «la alquimia oficial que entre 1815 y 1819 convirtió el lodo en incienso»[17]. El deseo del monarca por presentarse como garante de la restitución del orden histórico nacional es una reivindicación que conlleva, como advierte Settis, el riesgo de perder el sentido original de la cultura clásica.

Desde el momento en que Winckelmann invoca a la belleza sublime en sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la Pintura y la Escultura*[18], los fantasmas que habitan en estas huyen para dar paso a nuevas formas simbólicas basadas en la Antigüedad que recurren a una idea de autenticidad meramente alegórica –como hiciera Azara con Mengs–, constatando la diálectica que se establece entre la estetización de la historia (Winckelmann) y la historización de la estética (Hegel)[19]. El nuevo paradigma de «lo clásico» genera unas expectativas que llevan al artista a recurrir a la técnica para demostrar su conocimiento de los antiguos usos del arte, reclamando para sí el conocimiento arqueológico que manifiestan otras disciplinas.

---

16 Díaz Gallegos, C., *op. cit.,* p. 107.

17 Calvo Maturana, A. J., «Del lodo de los panfletos al incienso de las exequias: la paradójica rehabilitación fernandina de María Luisa de Parma (1815-1819)», en Castellano, J. L. y López-Guadalupe, M. L. (coords.), *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, vol. 3, Granada, Universidad de Granada / Junta de Andalucía, 2008, pp. 183-202, espec., p. 187. Respecto a la literatura promovida por el rey *vid.:* Baldrich, A., *Historia de la Guerra de España contra Napoleón Bonaparte, escrita y publicada por orden de S. M…*, 4 vols., Madrid, Imprenta de don M. de Burgos, 1818; Muñoz, J., *Historia política y militar de la Guerra de la Independencia de España contra Napoleón Bonaparte desde 1808 a 1814, publicada por orden del rey…,* 3 vols., Madrid, 1833-1837.

18 Winckelmann, J. J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la Pintura y la Escultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2008.

19 De Baecque, A., «The Allegorical Image of France, 1750-1800: a Political Crisis of Representation», *Representations*, 47, 1994, pp. 111-143.

La piedra ofrece soluciones «honorables» para arquitectos, escultores y pintores, como un síntoma de pervivencia tan legitimador como los propios símbolos escogidos para garantizar la gobernabilidad. Con ello, no quiero decir que en décadas anteriores no se recurriera al *honor lapidum* –ahí está el *Retrato alegórico de Carlos III* que hiciera José del Castillo–, pero sí me gustaría señalar que su empleo es un recurso que concuerda plenamente con los ideales estéticos del periodo y con la necesidad de construir una legítima imagen de poder, tanto político como artístico.



Fig. 1. Zacarías González Velázquez. Cortejo fúnebre de María Isabel de Braganza *(detalle), 1819. Aguazo sobre sarga (tafetán). 167 × 1300 cm. Museo Cerralbo. Fotografía: Imagen M. A. S.*

Fig. 2. Francisco Jordán (grabador) e Isidro González Velázquez (autor). Cenotafio erigido para las exequias de María Isabel de Braganza en San Francisco el Grande, Madrid, *1822. Cobre, talla dulce. 77 × 54,2 cm. Colección particular.*



Fig. 3. Francisco de Goya. Fernando VII, *1814. Óleo sobre lienzo. 225,5 × 124,5 cm. MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (Inv. 0001).*



Fig. 4. José Aparicio. La monarquía coronada por las Virtudes, *1816. Óleo sobre lienzo. 195 × 168 cm. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez (Inv. 10023675).*

EL REFLEJO DE LA ANTIGÜEDAD EN LA OBRA DE GAUDÍ

Gabriel Sopeña Genzor*

1. Gaudí creció en un clima artístico ecléctico que frente al neoclásico revalorizó el arte del Medioevo; y que coincide en España con un romanticismo tardío, expresado en clave religiosa a través de su estética medievalizante, coincidente con el Concilio Vaticano I (1869-1870) y el entusiasmo edilicio de la Restauración alfonsina[1]; ello con matices propios en una Cataluña cuyas necesidades respondían, en buena medida, a los ideales identitarios de la *Renaixença*, en el seno de los que la Historia será convertida en categoría temática clave para esta nueva clase emergente industrial, que revitalizará la cultura catalana[2].

---

* Dpto. Ciencias de la Antigüedad, Universidad de Zaragoza, Grupo *Hiberus.* <gsopena@unizar.es>.

1 Navascués, P., «Arquitectura española (1808-1914)», en *Summa Artis,* XXXV (2), pp. 291, 367-382; Poblador, M.ª P., «El modernismo en la arquitectura y en las artes», *Argensola*, 114, 2004, pp. 13-62, espec., pp. 14-35. *In extenso,* Cendón Fernández, M., «Nuevos espacios para la liturgia: el arte medieval en la arquitectura religiosa de Gaudí», *De arte*, 5, 2006, pp. 199-215.

2 Bassegoda, J. *et alii, Modernismo en Cataluña,* Barcelona, Thor, 1976; del mismo, «Entorno cultural de los arquitectos catalanes de tiempos modernistas», en Henares, I. y Gallego, S. (coords.), *Arquitectura y Modernismo. Del historicismo a la modernidad,* Granada, Universidad, 2000, 157-170 (*cfr*. Isac, Á., «Tradición ecléctica, modernismo y regionalismo: una cuestión crítica», *Ibidem*, pp. 5-71); Casacuberta, M., «Els valors literaris de la Renaixença: sobre Barcelona, l'orgull burgès i el treball dels catalans», *Quaderns d'història,* 12, pp. 53-79; Flores, C., *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán,* Madrid, 1982; Fontbona, F., *Història de l'Art Català*, vol. vi, Barcelona, Edicions 62, 1983 (y Miralles, F., *ibidem*, vol. vii, 1985); del mismo (dir.), *El modernisme,* Barcelona, l'Isard, 2000-2004; Genís, J., *Els fonaments ideologics de l'arquitectura religiosa del Gaudí de Maduresa,* Barcelona, UPF, Barcelona, 2006, pp. 10-194; Rohrer, J., *Artistic Regionalism and Architectural Politics in Barcelona,* Columbia, Ann Arbor, 1984.

El quehacer de Gaudí, hijo de su tiempo, tendió a una reinterpretación de los estilos que le confirió una peculiar personalidad en el periodo[3]. De sobra ha sido destacado el influjo de Viollet-le-Duc, Ruskin o Schlegel[4], del citado medievalismo a través de Elies Rogent[5]; y la embrionaria afición del artista por el excursionismo científico, que le permitió conocer los monumentos de su tierra y relacionarse con personas clave de su coevo[6].

Sin embargo, apenas ha sido puesto de manifiesto el peso del arte antiguo en los afanes gaudianos. A través de los textos del propio creador y de las informaciones de quienes tuvieron contacto directo con él, resulta elocuente la relevancia de la Antigüedad en el gusto de Gaudí, avalando una solvente formación clásica (libresca empero, dada su reluctancia al viaje). La visión de sus próximos no debe minusvalorarse[7], pues los manuscritos del arquitecto dan

---

3 La bibliografía acerca de Gaudí es prolija y de laya dispar (*vid*. Collins, G. R. y Farinas, M. F., *A Bibliography of Antoni Gaudí and the Catalan Movement, 1870-1930,* Charlottesville, Virginia UP, 1973, compendio hasta *circa* 1970); Artigas, I., *Gaudí. Obra completa (2 vols.),* Barcelona, Taschen, 2007; Bassegoda, J., *El gran Gaudí,* Sabadell, Ausa, 1989; Idem (y García Gabarró, G.), *La cátedra de Antoni Gaudí. Estudio analítico de su obra. Barcelona*, UPC, 1999; Genís, J., *op. cit.*; González Moreno-Navarro, J. L. y Casals, A., *Gaudí y la razón constructiva: un legado inagotable,* Madrid, Akal, 2002; Lahuerta, J. J., *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política,* Madrid, Electa, 1993; Idem, (coord.), *Las estancias mentales de Gaudí*, Barcelona, CCCB, 2002; Martinell, C., *Gaudí, su vida, su teoría, su obra* (1951), Blume, Barcelona, 1967; Tarragó, S., *Antonio Gaudí*, Barcelona, El Serbal, 1991.

4 Genís, J., *op. cit.,* pp. 135-164.

5 Hereu, P., *«La idea d'arquitectura en l'escola que Gaudí conegué»,* en Lahuerta, J. J. (ed.), *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Barcanova, 1990, pp. 11-42; Genís, J., *op. cit.,* pp. 135-164.

6 En 1879 se afilió a la Associació Catalanista d'Excursións, donde coincidió con Oller, Agulló, Guimerá o Verdaguer. Este alevín espíritu viajero de Gaudí se extinguió: apenas volvió a abandonar su terruño. Bassegoda, J., *El gran…*, *op. cit.,* pp. 167-177; Martinell, C., *Gaudí*, *su…*, *op. cit.,* pp. 46-49; Flores, C., *op. cit.,* pp. 172-175.

7 Bergós, J., *Gaudí. El hombre y la obra*, Barcelona, Lundwerg, 1999; Martinell, C., *Gaudí i la Sagrada Familia comentada per ell mateix,* Barcelona, Aymá, 1951; del mismo, *Gaudí, su…, op. cit., passim*; del mismo, *Conversaciones con Gaudí,* Barcelona, Punto Fijo, 1969; Matamala, J., *Antonio Gaudí, mi itinerario con el arquitecto,* Barcelona, Claret, 1999; Puig-Boada, I., *El pensament de Gaudí,* Barcelona, COAC / La Gaia Ciència, 1981-1999, pp. 87-228; Ràfols, J. F., *Antoni Gaudí,* Barcelona, Aedos, 1952. Compilaciones en: Codinachs, M., *Antoni Gaudí*, Murcia, COAATRM/CECRM/La Caixa, 2002; Lahuerta, J. J. (ed.), *Antoni Gaudí 1852-1926: antología contemporánea,* Madrid, Alianza, 2002; Mercader, L. (ed.), *Antoni Gaudí, escritos y documentos*, Barcelona, El Acantilado, 2002, con crítica.

refrendo a lo expresado por aquellos. En verdad, sus apuntes directos no sufren por juveniles: muchas de esas ideas serían las mismas que mantendría en su edad provecta[8].

2. Estudiante poco disciplinado de la Escuela de Arquitectura barcelonesa, se manifestó como un lector tenaz, faceta que ya no abandonaría. Es unánime la opinión de que fatigaba a los anaqueles universitarios y del Ateneo[9]. Solo cuando se explicaba la Historia de los medios de construcción, el espíritu de Gaudí estaba en el aula:

> Al iniciarse la formación de la biblioteca especializada de arquitectura, empezó Gaudí el más obstinado escrutinio de libros que se había visto nunca en aquella escuela[…]. Y cuando llegaron […] las primeras reproducciones fotográficas del arte grecorromano, latino y bizantino, su ardor creció y muy a menudo permanecía solo horas y horas observando, comparando y asimilando aquellas maravillas que hasta entonces había tenido que estudiar con la pena de verlas reproducidas con poca fidelidad. Cuando me lo explicaba, exclamaba textualmente: «¡Entonces se me abrió el cielo!»[10].

En el albor de su desempeño profesional (1878-1888) Gaudí ejerció en la vida cultural de Barcelona y se codeó con la crema de la intelectualidad catalana. A sus veintiséis años, iniciaba su *Cuaderno de notas,* un cuerpo teórico con vocación de tratado, donde exhibe un criterio propio, basado en lo aprendido en clase y en sus feraces lecturas.

Es significativo el calado de los conceptos de su universo creativo penetrado por toda la Antigüedad, sobre la que reflexiona, justo cuando la Arqueología irrumpía con vigor en el orden general de las ideas: he aquí el impacto de Émile Botta en Nínive (1842), el crédito del cuneiforme (1857), el acceso de Mariette a la gestión en Egipto (1858) y la apertura del Canal de Suez (1869); la exhumación

8 Mercader, L. (ed.), *op. cit.,* pp. 16-17.

9 Ràfols, J. F., *op. cit.,* pp. 18-19. «Pocos conocen en Gaudí al literato de gusto exquisito, formado al lado de Yxart […] y embebido en la lectura de los clásicos de todas épocas y naciones» (Masriera, *apud* SAMA, A., «*Historia versus natura*: arquitectura y literatura en la obra de Gaudí. Los candelabros de Barcelona», *Goya*, 310, 2006, pp. 35-48.

10 Bergós, J., *op. cit.,* pp. 24-26, 41-42. *Cfr.* Martinell, C., *Gaudí, su…, op. cit.,* p. 27; Mercader, L., *op. cit.,* pp. 81, 106, 112; Sala, T. M., «Interior(es) de Gaudí», en Giralt-Miracle, D. (ed.), *Gaudí, arte y diseño,* Barcelona, La Caixa, 2002, pp. 39-57; Freixa, M., «"[…] dando la forma apropiada al uso y a los materiales […]". El sentido del ornamento en la obra de Gaudí», *ibidem*, pp. 59-77.

de Troya, Micenas (1870 y 1874, por parte de Schliemann); o los primeros trabajos de Rassam en Babilonia (1880)[11].

El caudal de notas –propias y de sus próximos– que avena generosamente el cauce de la veneración de Gaudí por el mundo griego, que modeló –por más que no fuera un intelectual– su teoría del gusto, es abundoso; y escapa de los límites de esta contribución su consigna. Conste, no obstante, que la consciencia del creador catalán raya en el escrúpulo: dedica párrafos enteros al capitel del Templo de Bassae, contrapuesto al de Lisícrates o al de Figalia; al Partenón; a la escultura no como un momento de la acción, sino esta completa y compendiada, en Laocontes y Níobes; al encomio de la policromía, en la fe de que vida y belleza reclaman el color. Su estimación del carácter de la obra artística halla en el Erecteón el axioma que separa las formas sencillas (peculiares de la grandeza) y la ornamentación profusa (de las pequeñas masas). En fin, su idea de que la distancia a la que se ha de ver un objeto implica una composición *ad hoc,* tiene en los templos griegos un paradigma preciso[12].

3. Gaudí asumió su arte como un todo –escultura, arquitectura, oficios–, concibiéndolo en el sentido griego del término: exactamente una Τέχνη practicada por un τέκτων, forjando un cosmos donde la iconografía cristiana convive particularmente bien con la grecolatina[13]. Por ello, el helenismo que el autor atribuía a la Sagrada Familia no radica en lo formal, sino en el alto espíritu estético que informa los estilos[14]:

> […] al concepto griego se acogió Gaudí. El templo es un homenaje a Dios, y la expresión de este acto de homenaje es el hombre quien ha de entenderlo […]. He aquí una preocupación que no sentirían los góticos, sobre todo en el aspecto figurativo. He aquí una preocupación de Gaudí […] en la Sagrada Familia. El arquitecto ha dejado un sistema de control, de la deformación de las figuras según su situación de altura o de distancia del ojo humano, y deformadas están en su realidad para que nuestros ojos las vean correctas[15].

---

11 Gran-Aymerich, E., *El nacimiento de la Arqueología Moderna 1798-1945,* Zaragoza, PUZ, 2001; EADEM, *Dictionnaire biographique d'archéologie, 1798-1945,* París, CNRS, 2008.

12 Codinachs, M., Lahuerta, J. J. (eds.), y Mercader, L. (ed.), *op. cit., passim. Cfr.,* Martinell, C., *Gaudí, su…, op. cit.,* pp. 132 y ss.

13 Giralt-Miracle, D., «Gaudí, objetos para la arquitectura», en Giralt-Miracle, D. (ed.), *Gaudí, arte…, op. cit.,* pp. 11-23.

14 Martinell, C., *Gaudí, su…, op. cit.,* p. 135.

15 Folch, J., *apud*, Lahuerta, J. J. (ed.), *op. cit.,* pp. 65-74.

El artista aludía a esta maestría griega en el uso compensado de las formas. En los pliegues de la Venus de Milo no se detalla lo cóncavo, pero sí lo convexo, valorado por aquel. Pues bien, en la Sagrada Familia rige tal criterio, aún con elementos góticos[16]. La plástica de la fachada es barroca en algún aspecto, con las líneas góticas que la encuadran; pero en los elementos decorativos mimó el contraste de concavidades y convexidades, compensando: como en el ropaje de la Venus de Milo[17]. Por esta regla aplicada en el Templo, Gaudí afirmaba que su arte era helénico, con sorpresa de los no enterados[18].

Así, armonizó la mixtura en pos de la racionalidad y la funcionalidad[19]. Su intento extravagante de fusión entre lo heleno y lo gótico lo plasmó en el par Orestes-Hamlet: el primero es templo griego, exento de un perfil de adentros y con vocación exterior. El príncipe danés, a cambio, encarna a la catedral donde todo es cautivo del interior[20]: «En ocasiones le oí comentar lúcidamente el «Hamlet»… de Shakespeare con sus apariciones fantásticas, hijas de las brumosidades nórdicas, y compararlo con las tragedias griegas de claridad y realismo mediterráneo»[21].

4. Conviene destacar que Gaudí vinculaba la superioridad de la mentalidad y latitud mediterráneas, apelando a la *aurea mediocritas* de Horacio[22]:

> La virtud está en el punto medio; Mediterráneo quiere decir en medio de la tierra. En sus orillas de luz mediana y a 45 grados, que es la que mejor define a los cuerpos y muestra su forma, es el lugar donde han florecido las grandes culturas artísticas a causa de este equilibrio de luz: ni mucha ni poca, porque las dos ciegan y los ciegos no ven; en el Mediterráneo se impone la visión concreta de las cosas, en la cual tiene que descansar el arte auténtico. Nuestra fuerza plástica es el equilibrio entre el sentimiento y la lógica: las razas del norte se obsesionan, ahogan el sentimiento y con falta de luz producen fantasmas; mientras los del sur, por exceso de luz, descuidan la racionalidad y producen monstruos; lo mismo con la luz insufi-

---

16 Martinell, C., *Gaudí, su…, op. cit.*, p. 135.
17 *Ibidem*, pp. 163-165.
18 *Ibidem,* p. 73.
19 «La ciencia se aprende con ejemplos y el arte con ejemplos, que son las obras del pasado» (Bergós, J., *op. cit.*, p. 50 y *passim*).
20 Crippa, M.ª A., «Gaudí entre la historiografía contemporánea y la búsqueda efectiva de la belleza», en Bergós, J., *op. cit.*, pp. 13-19.
21 Martinell, C., *Gaudí, su…, op. cit.*, p. 196 (*cfr.* Lahuerta, J. J. (ed.), *op. cit.*, pp. 121 y ss.).
22 *V. g., Odas,* II, 10.

ciente como con la deslumbrante, la gente ve mal y su espíritu es abstracto. Las artes mediterráneas tendrán siempre una superioridad marcada sobre las nórdicas, porque se aplican a la observación de la naturaleza: los pueblos nórdicos producen a lo sumo obras bonitas pero no capitales, por eso compran las creaciones mediterráneas; en cambio están muy dotados para el análisis, la ciencia y la industria[23].

Gaudí, en esta exaltación y su recelo sobre norteños y sureños, aplica un cierto determinismo ambiental de prístina índole griega[24]. Recuérdese el paradigma platónico de los tres grados del progreso[25]: salvaje (αγϱοίϰος), semisalvaje (μέσαγϱοίϰος) y civilizado (πόλιτιϰος). En el primero se vive en cumbres, bosques, bajo climas hostiles, en el segundo se ocupan laderas menos adversas; en fin, la ciudad emerge en llanos y costas fértiles con un tempero amable. Tal explicación del origen de la civilización conduce a las de época romana –Polibio y Estrabón son casos señeros–, que inciden en su difusión desde los centros neurálgicos privilegiados del *Mare Nostrum*[26]:

> Con objeto de afinar la expresión de las imágenes aconsejaba estudiar los distintos tipos étnicos, que se hallan más puros en las comarcas alejadas de la costa, pues en esta la facilidad de comunicación marítima y fluvial mezcla las diferentes procedencias. Recordaba que a pesar de esto en Cataluña se conservan todavía tipos antiguos como los «ilergetas» en la provincia de Lérida, los «iberos» en Tortosa y cuenca del Ebro los romanos en el Campo de tarragona, el tipo «griego» en el Ampurdán y el «fenicio» en la isla de Ibiza. Sugería clasificar por medio de fotografías estas características etnográficas que se diferencian no solo en las facciones sino en la estructura ósea[27].

Sería interesante abordar el influjo de las tesis deterministas y raciales del siglo XIX en Gaudí, inmerso en la corriente de pensamiento dominante en su

---

23 Bergós, J., *op. cit.,* pp. 34-35; *cfr.* Martinell, C., *Gaudí, su…, op. cit.,* p. 186.

24 Declinó ir a la exposición de sus obras en 1910 en París, pretextando: «La cuna del Arte ha sido siempre el Mediterráneo, y como ellos [los parisienses] son nórdicos, no se mueven del plano […]. No quise ir a París porque no nos hubiéramos entendido […]. Yo soy geómetra, que quiere decir sintético. Los del norte no comprenden la síntesis y han hecho geometría analítica, que es la geometría del punto y todo se resuelve con puntos. Son ultraalpinos. Los mediterráneos son los únicos que han entendido la geometría, y para encontrarla hemos de recurrir a los griegos […]». (Martinell, C., *Gaudí i…, op. cit.,* pp. 133 y ss.). Aún: «Los del Norte no sienten la belleza y complican las cosas» (*Ibidem*, p. 104); «Los habitantes del Norte, como los del Ecuador, se abstraen, ven fantasmas» (*Ibidem*, p. 114).

25 *Leyes*, III, 677 y ss.; *cfr.* Aristóteles, *Política*, I, 1, 6.

26 Pelegrín, J., *Barbarie y frontera. Roma y el Valle Medio del Ebro durante los siglos III-I a. C.,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002, *passim*.

27 Bergós, J., *op. cit,* p. 158.

tiempo[28], apoyada en el racionalismo y el evolucionismo en boga, así como en las inveteradas expectativas suscitadas por el avance industrial. Tal estado de opinión parece quedar reflejado en los textos descritos, una actitud intelectual que manejaba conceptos físico-biológicos para la comprensión de la geografía política y de las culturas[29].

5. Aparte soluciones concretas[30], hay tres obras capitales que fían el uso ideológico de la Antigüedad en el autor: los candelabros de la Plaza Real, la Finca de Pedralbes y el Park Güell.

En 1878 el artista diseñó los primeros. De su puño y letra comienza destacando la importancia del *agorá* y del foro; y afirma que la parte de sustancia de su proyecto es el remate del sustentante, cuya forma sintetiza la tradición de la ciudad, fundada por griegos[31]. Dicha enseña es el caduceo de Hermes/Mercurio, emblema mercantil, coronado por el tocado de la deidad.

Ahora bien, el amable pétaso ha devenido elemento militar dotado de cubrenuca y cimera, con aspecto de casco heleno. La adición de un pájaro en él implica una quiebra en la milenaria tradición de la imagen divina: las carúnculas en el cuello y el moñete de aquel apuntan al Fénix, también plasmado por Gaudí en el Palau Güell, en su resurrección. No resulta baladí que el motivo fuese divisa de la Asociación de Arquitectos de Cataluña en 1874; y de la cabecera del diario *La Renaixença* en 1880, con diseño de Domènech. Los seis tubos –al extremo de los que surge el fanal– confieren un aspecto de guerrero al conjunto. En fin, las dos serpientes del caduceo no son tales, pues portan alas: son dragones heráldicos de Aragón, asumidos como blasón de la Ciudad Condal[32].

De tal modo, la obra fue sometida a una razón de carácter simbólico sin hueros lenguajes historicistas: se trataba de conectar dos edades de oro, la Anti-

---

28 De creer a Jan Molema, Gaudí sostenía que una persona era tanto más inteligente cuanto más cerca de Reus hubiese nacido (*apud* Bassegoda, J. y García Gabarró, G., *op. cit.,* p. 31).

29 Cuche, D., *La noción de cultura en las ciencias sociales,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2004; Palerm, Á., *Introducción a la teoría etnológica,* México, Iberoamericana, 1997.

30 Quizá las bóvedas de la iglesia de la Colònia Guëll se construyeran a la romana, táctica factible y apropiada (González, J. L. y Casals, A., «Bóvedas convexas», en Giralt-Miracle, D. (ed.), *Gaudí. La búsqueda de la forma,* Barcelona, Lunwerg, 2002, pp. 75-80.

31 Mercader, L. (ed.), *op. cit.,* pp. 135-148.

32 Fatás, G., «El escudo de Aragón», en *Aragón, reino y corona*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000, pp. 167-174.

güedad y la *Renaixença*. Si el caduceo alude al comercio pacífico –el *seny*–, la cimera remite al arrojo –la *rauxa*–, con el ave Fénix como albacea de la nueva luz que alumbraría a Cataluña[33].

Destacable es la referencia en el texto del proyecto a la deseable armonía entre las partes, subordinándolas al conjunto si no se desea que les ocurra lo que al *monstruo de Horacio.* Gaudí, sin citarlo, se refiere al aforismo proveniente de la *Epístola a los Pisones*, 1-41[34]. La execración gaudiana del comunismo enfatiza este certero conocimiento de los clásicos:

> El comunismo solo se da en las decadencias; así pasó en Grecia, donde fracasó estrepitosamente según atestigua Aristófanes al burlarse de la sopa negra comunal que servían a los ciudadanos [35].

La fina alusión remite a *Los caballeros* de Aristófanes (1172-1175), feroz crítica de Cleón, un arribista sin escrúpulos excitando las bajas pasiones de los ociosos adocenados en un Estado asistencial. El *demos* ateniense dialoga con el Morcillero (una suerte de taumaturgo tragicómico). La diosa es la patrona Atenea, en cuyas fiestas se repartían pan y sopa gratis[36]. Empero, Gaudí yerra en parte. El catalán pudo confundir en su monólogo con Bergós dos conceptos: las comidas atenienses a cargo del Estado y el *caldo negro* (μέλας ζωμός), privativo del severo espíritu espartano: un bodrio para bizarros paladares, guisado con cerdo, sangre cuajada, vinagre, sal y pan (Plutarco, *Licurgo,* 12).

El patronazgo de Eusebio Güell fue providencial para Gaudí, que preparó para él varios proyectos. Con una inmensa fortuna familiar amasada por su padre en Cuba y acrecentada por él mismo, fue un catalanista devoto de Platón y de la arqueología; y mecenas de numerosos artistas[37].

---

33 Un riguroso estudio de conjunto en Sama, A., *op. cit.*

34 Se ha visto ya su alusión a la *aurea mediocritas.* Horacio retorna al citarse el uso de inscripciones en el edificio: deben enseñar deleitando (*Arte Poética,* 343-344). Por cierto, que Gaudí cita *sui generis* y con una errata: *amore delectando periterque monendo* (*verbatim: Lectorem delectando, pariterque monendo).* Mercader, L. (ed.), *op. cit.* p. 87; Codinachs, M., *op. cit.,* p. 49.

35 Bergós, J., *op. cit.,* p. 34.

36 «Morcillero: ¡Oh, Demo!, está claro que la diosa vela por ti; incluso ahora sostiene sobre ti una olla llena de caldo. Demo: ¿Crees que continuaría habitada esta ciudad, si por encima de nosotros no sostuviera a ojos vista… la olla?». Gil Fernández, L., *Aristófanes. Comedias I,* Madrid, Gredos, 1995. *Vid.* Ramón Palerm, V., «Homosexualidad y anagnórisis cómica en Aristófanes (*Los Caballeros,* 1224-1248)», *Cuadernos de filología clásica,* 20, 2010, pp. 83-94.

37 Güell, C., *Gaudí y el conde Güell, el artista y el mecenas,* Barcelona, Martínez Roca, 2001.

Entre 1884 y 1887 el artista construyó los pabellones de la finca Güell, en cuya puerta de acceso ubicó un dragón de hierro forjado, que gira sobre un eje fijo a una columna en cuya cima se halla un naranjo de antimonio. Es Ladón, guardián del Jardín de las Hespérides, al que venció Heracles en su undécimo trabajo, encadenándolo para robar los frutos del mítico vergel. En la finca reposó a menudo el marqués de Comillas, suegro de Güell y protector de Jacinto Verdaguer –capellán en sus buques de la Transmediterránea–, quien le dedicó *La Atlántida*, donde se explica el viaje hercúleo al extremo Poniente. Gaudí fue amigo del poeta y plasmó esta historia de resonancias clásicas para mayor gloria de sus patronos, con intereses coloniales y deseos de ornar su aristocracia mediante la creación de una mítica familiar[38].

El conde hizo representar los *Himnos Délficos* en su Palacio en 1894, un año después de haber sido hallados en Grecia; y apenas unos meses desde su estreno en París. Y ensayó una interpretación en clave helénica del Park Güell: deseaba una nueva Delfos en Cataluña. La escala de acceso exhibe un tramo central de interés escultórico: el trípode de la Pitonisa, una cascada –trasunto de Castalia–, Pitón y una fuente con un dragón y el escudo de Cataluña. El ascenso concluye en una plaza –*Teatro Griego*, en el proyecto gaudiano– debajo de la que se ubican 86 columnas dóricas de una *Sala Hipóstila*, por la que drena el agua de lluvia. Gaudí corrigió el código vitrubiano con una lectura metafórica del dórico, para evocar un tiempo preclásico, robusto. En suma, la conversión de la ciudad Güell en una Delfos rediviva que, de nuevo, vincularía la Antigüedad con la Edad de Oro de la *Renaixença*[39].

6. Casi asceta en su vejez, el reflejo de la Antigüedad acompañó a Gaudí hasta su muerte. Se emocionaba al escuchar de Pericles[40] y apelaba a los clásicos para expresar sus propias opiniones. Sabemos que, al final de sus días, la reverencia por lo helénico se sustanció en su suscripción a la *Colección Clàssics grecs i llatins*, iniciada por la Fundación Cambó hacia 1923[41].

---

38 Bassegoda J., «El Jardín de las Hespérides», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 46, 1978, pp. 98-122; del mismo, «Verdaguer, els Guell i Gaudí», *Anuari Verdaguer,* 1, 1986, pp. 215-219; Genís, J., *op. cit.,* cap. iii.

39 Bassegoda, J., «El Park Güell, mitología i nacionalisme», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi,* XI, 1997, pp. 59-76.; Genís, J., *op. cit.,* cap. iii; Lahuerta, J. J., *Antoni…, op. cit.,* pp. 145-163, *passim*.

40 Bergós, J., *op. cit.,* p. 35.

41 Martinell, C., *Gaudí, su…, op. cit.,* p. 196.

Gaudí resumió su concepto admirativo del arte de la Hélade afirmando que *los griegos no sintieron el remordimiento*[42]. Estimulante sentencia, inefable hasta cierto punto por libérrima y por el alcance que entraña, en la panorámica del gusto del artista. En elocuentes palabras dadas a Martinell poco antes de morir, tendiendo un puente más entre la Sagrada Familia y las raíces helénicas de su arte:

> Como si presintiera que sería la última vez, me habló del Templo futuro con una emoción y plasticidad que no le había oído nunca [...]. Dice que esto de los mosaicos es griego, como muchas otras cosas de la Sagrada Familia. Que cuando las «punxes» estén terminadas los extranjeros las divisarán de lejos, al acercarse por mar y vendrán gentes de todo el mundo para verlas y ejercerán influencia en el Arte. Añadió que la esencia del arte griego era connatural con él; que lo llevaba adentro, y cuando en la Escuela le explicaron lo griego, nada le fue nuevo y lo asimiló rápidamente[43].

[42] *Ibidem*, p. 135.
[43] *Ibidem*, p. 113.

RICHARD WAGNER Y SU OBRA COMO IMPULSORES DEL SIMBOLISMO EN MADRID EN EL SIGLO XIX*

José Ignacio Suarez García
Universidad de Oviedo

Todas las ideas esenciales de los dramas musicales de Richard Wagner están expresadas simbólicamente, siendo esta, sin duda, la razón principal por la que el wagnerismo se convirtió desde su origen en una de las influencias fundamentales en el nacimiento del Simbolismo como corriente artística y literaria. Además del significado propio de cada uno de los personajes wagnerianos, los objetos de las obras de Wagner son también portadores de un contenido semántico añadido que llamó la atención poderosamente del movimiento simbolista de finales del siglo xix, tanto en España como en otros países. Nuestro objetivo es estudiar dos cuestiones: en primer lugar, poner de relieve cómo la crítica musical madrileña destacó desde fechas tempranas el carácter simbólico de la producción wagneriana y, en segundo lugar, cómo Wagner se convirtió en sí mismo en símbolo y en bandera visible de los nuevos ideales artísticos modernistas. Acometemos este último tema deteniéndonos, no tanto en la influencia de Wagner en algunos cuadros célebres de los pintores simbolistas, un aspecto recientemente estudiado[1], sino en otro que, aunque menos relevante desde el punto de vista del valor estético de las obras que lo conforman, es muy significativo en lo tocante a lo que encarna Wagner en Madrid a finales del siglo xix. Nos referimos a las panderetas que, como reivindicación wagneriana, fueron repartidas en el baile de máscaras organizado por el Círculo de Bellas Artes con motivo del carnaval de 1892 y que fueron ilustradas por Cecilio Pla, Alfredo Perea, Agustín Lhardy, Félix Borrell y Tomás Campuzano, entre otros.

---

* Este trabajo ha sido financiado parcialmente y se enmarca dentro del proyecto de investigación *Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión online* (Referencia: MICINN-12-HAR2011-30269-C03-02).

1 Ruiz de Urbina Sobrino, P., «La huella de Richard Wagner en la pintura española», *Cuadernos del Minotauro*, 2, 2005, pp. 49-66.

1. El carácter simbólico de la obra wagneriana en la crítica musical madrileña decimonónica

El significado alegórico de la obra wagneriana fue reconocido en Madrid incluso antes de que ninguna de sus partituras fuera escuchada en la ciudad, aunque este carácter fue mayoritariamente juzgado como un valor negativo hasta bien entrada la década de 1870 o, incluso, principios de la siguiente. La lectura peyorativa del repertorio wagneriano en estos años se plasmó en infinidad de ocasiones en calificar a los dramas del compositor como «logogrifo» musical. Así se expresaba uno de los principales críticos de la etapa final del reinado de Isabel II, Vicente Cuenca Lucherini, que publicaba en el otoño de 1863 un amplio resumen argumental de *El Anillo del Nibelungo*[2]. Mediada la década de 1870, y tras el estreno de la *Tetralogía* (1876), los comentarios positivos sobre el simbolismo wagneriano empiezan a ser más frecuentes. Revelador, por lo que representa, es el testimonio de José Fernández Bremón en su famosa «Crónica general» de *La Ilustración Española y Americana*, donde repasaba el significado oculto del prólogo y las tres jornadas que componen *El Anillo del Nibelungo*[3].

En enero de 1877, Emilio Arrieta pronunciaba un discurso[4], en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que se mostraba realmente clarificador del clima estético en España en los inicios de la Restauración borbónica. El director del Conservatorio destacaba la enorme controversia suscitada por Wagner en el mundo musical, constatando que su influencia era mayor cada día entre los jóvenes compositores, hecho que pone de manifiesto que la cuestión wagneriana era también un debate generacional. En la parte final de su alocución, Arrieta exponía la postura de los antiwagnerianos, para los cuales –explicaba– Wagner suplía la inspiración con combinaciones matemáticas, es decir, convertía el Arte en Ciencia (de la alegoría y el símbolo), lo que conducía al «culteranismo» y el «churriguerismo» en la música. La idea apuntada de choque generacional subyace también en una polémica mante-

---

2 Cuenca Lucherini, V., «Crónica de Madrid», *El Orfeón Español*, II, Madrid, 4, 18-X-1863, p. 4.

3 Fernández Bremón, J., «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, XX, 31, Madrid, 22-VIII-1876, pp. 106-107.

4 Arrieta, E., *Discurso del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído ante esta corporación en la Sesión Pública Inaugural de 1877*, Madrid, Imp. y Fund. de M. Tello, 1877.

nida por Barbieri y Chapí a raíz del estreno de *Roger de Flor* en 1878. Barbieri recomendaba al joven autor villenense que siguiera como modelo a maestros consagrados, porque Wagner era aún un músico muy discutido. En este sentido, Barbieri pensaba que con la reforma del alemán ocurriría lo mismo que había sucedido con la de Góngora, de la cual se había tomado «lo bello y legítimo» y se había desechado «lo extravagante y bastardo»[5]. Es interesante la comparación realizada entre Wagner y Góngora, porque Barbieri intuía a través del lenguaje de Chapí la llegada del Modernismo y de nuevas estéticas europeas con las que no estaba de acuerdo[6]. Arrieta, por su parte, recordaba que Wagner basaba su nuevo drama musical en el teatro griego y la mitología. El wagnerismo, como uno de los elementos generadores del Modernismo, compartió con este la utilización del símbolo[7], asimismo punto de encuentro entre gongorismo y wagnerismo, aunque sin duda fue la obra de Calderón de la Barca la más influyente en el compositor alemán. Para Arrieta, las controversias entre wagneristas y antiwagneristas, le recordaban las polémicas mantenidas entre culteranistas y conceptistas en el siglo xvii y, en este sentido, censuraba a los compositores que criticando a Wagner estaban –en realidad– fuertemente influidos por él, de la misma forma que los detractores de Góngora, como Quevedo, no habían quedado libres de la influencia del poeta cordobés[8].

Tras el estreno de *Parsifal* (1883) y la muerte de Wagner (1883), el wagnerismo empezó a tomar tintes de una verdadera religión, especialmente para la generación finisecular. En la órbita musical encontramos en ella a Félix Borrell (1858*), Isaac Albéniz (1860*), Enrique Fernández Arbós (1863*) y Manrique de Lara (1863*), entre otros. Wagner era entonces, y al mismo tiempo, el creador de una obra profundamente mística como *Parsifal* –todo un testamento artístico y vital– pero también el compositor que en su juventud había escrito *Las hadas*, una ópera romántica que se inspiraba en una fábula masónica. Tras la muerte de Alfonso XII (1885) y las Exposiciones Universales de Barcelona

---

5 Asenjo Barbieri, F., «Carta a un joven compositor de Música», *Los lunes de El Imparcial*, Madrid, 18-II-1878.

6 Casares, E., *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el Creador*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 362.

7 *Vid.* Allegra, G., *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, pp. 84-88.

8 Arrieta, E., «Cuestiones de oportunidad. Fragmento del discurso que el señor don Emilio Arrieta leyó en la sesión pública y solemne que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 28 de enero de 1877», *La Propaganda Musical*, III, 8, Madrid, 15-III-1883, p. 58.

(1888) y París (1889) el Simbolismo, como reacción post-romántica frente al realismo positivista de fin de siglo, revalorizó lo misterioso y lo ausente, lo no explícito, como base del sentimiento de lo bello, aunque su credo estético había partido de la literatura años antes, concretamente del poeta Mallarmé, según el cual, el objetivo del arte se basaba en sugerir el objeto sin nombrarlo[9].

El estreno de *Los maestros cantores de Núremberg* en el Teatro Real (1893) representó para los wagnerianos el triunfo del arte nuevo frente al viejo, lo que iconográficamente plasmaron los pintores madrileños en la figura del sol naciente entre tinieblas. La comedia wagneriana se convirtió en símbolo de la lucha contra la rutina y las viejas fórmulas mantenidas en Academias y Conservatorios[10] o –en palabras de Joaquín Arimón– «la lucha entablada entre la rutina y el progreso»[11]. Poco después, Francisco Giner de los Ríos relacionaba el drama lírico de Wagner con el «simbolismo de los decadentistas»[12] y, asimismo, aparecían los primeros rasgos simbolistas en las pinturas escenográficas realizadas por Giorgio Busato y Amalio Fernández para el estreno de *El Holandés errante* en el Teatro Real (1896), un simbolismo que se acentuaría en los decorados utilizados en la premier de *La Valquiria* (1899)[13].

II. Wagner como encarnación de los nuevos ideales artísticos del simbolismo: el wagnerismo en el Círculo de Bellas Artes (1892)

El director italiano Luigi Mancinelli, que había llegado a Madrid para hacerse cargo de la orquesta del Teatro Real en la temporada 1886/87, se convirtió simultáneamente en titular de la Sociedad de Conciertos de Madrid entre 1891 y 1893. Entonces logró despertar en el público no solo un interés generalizado por la obra de Wagner, sino más bien un verdadero frenesí por la música del compositor alemán. El movimiento de propaganda wagneriana de

---

9 Ruiz de Urbina Sobrino, P., *op. cit.*, p. 50.

10 *F. Bleu* (pseudónimo de Félix Borrell), «Notas musicales. *Los maestros cantores de Núremberg*», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 19-III-1892.

11 Arimón, J., «Teatro Real. *Los maestros cantores de Núremberg*», *El Liberal*, Madrid, 19-III-1893.

12 Giner de los Ríos, F., «La música romántica y la música simbolista», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, Madrid, 30-IV-1894, pp. 117-119.

13 Arias de Cossío, A. M., *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 189.

Mancinelli en la ópera y en los conciertos sinfónicos fue acompañado por una continuada campaña llevada a cabo por Félix Borrell desde las páginas de *El Heraldo de Madrid*, y esta labor tuvo resonancia en todas las esferas de la sociedad madrileña. En este contexto, el Círculo de Bellas Artes se convirtió en un centro de reunión de algunos destacados wagnerianos, siendo uno de los lugares en que Borrell y otros socios pedían a Mancinelli ciertos favores en la programación de la Sociedad de Conciertos[14]. En plena fiebre wagneriana, el Círculo de Bellas Artes decidió dar en el Teatro Real un baile de máscaras con motivo del carnaval de 1892 que se convirtió en una demostración rotunda de los nuevos ideales artísticos y musicales. Numerosos socios del Círculo participaron en la decoración y rótulo de pequeñas panderetas destinadas a ser vendidas para recaudar fondos[15], y varios, entre ellos Félix Borrell, Agustín Lhardy, Alfredo Perea, Cecilio Plá, Tomás Campuzano y Ramón García Espínola, dedicaron sus asuntos –dice la prensa– «a la cuestión batallona y militante del wagnerismo, pintando verdaderas preciosidades llenas de gracia, y más intencionadas que un toro de la tierra». Aparte del mérito intrínseco de estos objetos –continúa– «tienen interés para los que coincidimos en ideales con sus autores, y mucha más importancia de la que parece, porque retratan de cuerpo entero el estado actual de la opinión artística, marcadamente wagneriana»[16].

En contraste con el arraigado y habitual baile preparado por la Sociedad de Escritores y Artistas, el organizado por el Círculo de Bellas Artes fue presentado por Enrique Sepúlveda[17] y *El Abate Pirracas* (pseudónimo de Matías Padilla)[18] como un evento joven, flamante, alegre, apasionado, lleno de encanto y «modernista». De su organización se ocupó una comisión especial compuesta por Manuel Ducassi, Bernardo Rico, Jerónimo Suñol, Alfredo Perea, Agustín Lhardy, Plácido Francés, José Jiménez Aranda, Cecilio Plá, Tomás Campuzano, Miguel Jadraque, Giorgio Busato, Juan Martínez Abades, Juan Espina y Capo, Juan Comba y los señores Suárez y Algueró. El Círculo adquirió más de un millar de pequeños juguetes «en blanco» y pidió a sus socios que participasen

---

14 *F. Bleu*, «Notas Musicales. El wagnerismo en el Círculo de Bellas Artes», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 8-II-1892.

15 «Cartera de Madrid», *El Liberal*, Madrid, 9-II-1892.

16 «Panderetas artísticas», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 9-II-1892.

17 Sepúlveda, E., «La vida en Madrid: el baile del Círculo de Bellas Artes», *El Día*, Madrid, 10-II-1892.

18 *El Abate Pirracas* (pseudónimo de Matías Padilla), «¡Al baile!», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 26-II-1892.

en su decoración aportando sus versos, colores, notas musicales o, simplemente, sus firmas. Poco después panderetas, pergaminos, mandolinas de cartón, sonajeros, paletas y otros objetos fueron distribuidos por los domicilios particulares de poetas, literatos, periodistas, músicos y pintores y, tras ser concluidos, fueron colocados en el gran salón de Juntas del Círculo[19], que asimismo se convirtió en improvisado estudio artístico aquellos días. Al mismo tiempo periódicos como *El Día*[20], *La Época*[21], *Diario Oficial de Avisos de Madrid*[22], *El Imparcial*[23] y *El Liberal* (hasta en tres ocasiones)[24] publicaban algunas fábulas, epigramas, cantares, seguidillas y romances escritos por los socios para la ocasión. La prensa conservadora destacaba algo que calificaba de «dato curioso»:

> En gran número de estas obras encuéntranse trasparentes alusiones a Wagner y a su música. El gran maestro de Bayreuth, que tan rápidamente está conquistando ahora los favores del público de Madrid, cuenta en el Círculo con numerosos admiradores. Hay uno que ha llegado, en su fervor artístico, hasta ponerle en un óleo a la diestra de Dios Padre[25].

En los días previos a su celebración, el «baile de las panderetas» –como popularmente se bautizó– se convirtió en tema de conversación en Madrid[26], y la prensa, que hizo un seguimiento detallado de los preparativos[27], predijo acertadamente un gran éxito debido a su carácter novedoso y artístico[28]. En el salón de Exposiciones del Círculo se montó una muestra con todos los pequeños objetos, que los socios y sus familias pudieron visitar entre el 21 y el 24 de

---

19 Sepúlveda, E., *op. cit.*

20 *Ibidem.*

21 «La vida madrileña. El baile de máscaras del círculo de Bellas Artes», *La Época*, Madrid, 12-II-1892.

22 «Círculo de Bellas Artes», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 23-II-1892.

23 Alcántara, F., «La vida artística», *El Imparcial*, Madrid, 23-II-1892.

24 «Cartera de Madrid», *El Liberal*, Madrid, 13-II-1892; «Panderetas», *El Liberal*, Madrid, 23-II-1892; Balsa de la Vega, R., «Agua y sal», *El Liberal*, Madrid, 24-II-1892.

25 «La vida madrileña. El baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes», *La Época*, Madrid, 12-II-1892.

26 E. T.: «El baile del teatro Real», *El Liberal*, Madrid, 14-II-1892.

27 En los días previos se ha localizado información en *El Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *El Día*, *La Época*, *El Imparcial* y *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.

28 Urrecha, F., «Madrid», *El Imparcial*, Madrid, 15-II-1892; también en «Madrid», *El Día*, Madrid, 28-II-1892.

febrero[29]. Esta «exposición en abreviatura», o «salón liliputiense», fue comentada asimismo en una revista conmemorativa que editó el Círculo de Bellas Artes como recuerdo del baile en número único. Se trata de un fascículo de veinticuatro páginas, con cubierta de Sorolla, titulado *La Pandereta: Carnaval de 1892*[30]. Pretendía preservar algunos ejemplos de este arte efímero a través de 45 ilustraciones fotograbadas y una recopilación de casi todo lo escrito en los diferentes objetos[31]. El número extraordinario, que salió en una tirada corta el 27 de febrero, se vendió al día siguiente en la sesión de tarde que ofrecía cada domingo la Sociedad de Conciertos en el Teatro Príncipe Alfonso y en el resto de los principales teatros madrileños durante la noche; los ejemplares restantes se distribuyeron por las principales librerías de Madrid[32]. Tras la muestra en el salón del Círculo, las panderetas fueron expuestas en la casa de A. Satorres, situada en la Carrera de San Jerónimo (número 29, duplicado)[33].

Desgraciadamente las evidencias materiales de la mayoría de estos pequeños objetos artísticos han desaparecido o, al menos, no hemos podido localizarlos hasta la fecha. Menos aún son las que se refieren al tema wagneriano, de las cuales solo tenemos dos fotograbados incluidos en *La Pandereta: Carnaval 1892*. Sin embargo, contamos con diversos testimonios que nos ayudan a reconstruir su contenido iconográfico. Seguidamente realizamos una descripción de algunas panderetas, haciendo una síntesis de lo encontrado al respecto en *El Heraldo de Madrid*[34], *El Liberal*[35], *La Pandereta: Carnaval 1892*, una conferencia dada por Félix Borrell[36] y el libro de Subirá sobre el Teatro Real[37].

---

29 «Diversiones públicas», *El Liberal*, 21-II-1892; también en «Noticias generales», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 21-II-1892.

30 *La Pandereta: Carnaval 1892*, [Madrid], Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, [1892]. La Biblioteca Nacional conserva un ejemplar firmado por Cecilio Plá (BA / 3703 y BA / 3703 MICROFILM N).

31 Sepúlveda, E., *op. cit.*

32 «*La Pandereta*», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 28-II-1892; también en «*La Pandereta*», *El Liberal*, Madrid, 28-II-1892.

33 «Noticias generales», *El Heraldo de Madrid*, 27-II-1892; también en *El Liberal*, Madrid, 82-II-1892.

34 «Panderetas artísticas», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 9-II-1892.

35 Balsa de la Vega, R., «Agua y Sal», *El Liberal,* Madrid, 24-II-1892.

36 Borrell, F., «El wagnerismo en Madrid», en Asociación Wagneriana de Madrid (ed.), *El wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911*, Madrid, Imprenta de Ducazcal, 1912, pp. 20-22.

37 Subirá, J., *Historia y Anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1949, pp. 445-446.

Alfredo Perea decoró una titulada *El Caballero del cisne*, en la que se ve a *Lohengrin* armado y haciendo una parada en su viaje a Brabante. Descansa tumbado en una pradera, protegiéndose del sol con un paraguas encarnado que casi lo oculta por completo. Mientras, su fiel y blanco cisne, le espera paciente y adormilado en la orilla de un lago. Fue reproducida en *La Pandereta: Carnaval 1892*[38] junto con otra que representa otro cisne que, en nuestra opinión, hace alusión al mismo tema.

Cecilio Plá es autor de la titulada *La Gloria*, reproducida en *La Pandereta: Carnaval 1892*[39]: Wagner, sentado en el lugar del Espíritu Santo y coronado por una paloma, está flanqueado por el Padre Eterno y por Jesucristo, mientras leen música del «gran maestro».

Ramón García Espínola pintó con gran sentido del humor *Los murmullos de la selva:* en un bosque, multitud de animales de toda especie, gruñen, graznan, chillan, maúllan y rebuznan. Hace referencia a la escena final del acto segundo de *Sigfrido* que, tras haber matado y probado accidentalmente la sangre del dragón Fafner, es capaz de entender a las aves de la floresta, que le indican que busque el amor de la mujer que duerme en una alta roca rodeada de llamas: Brunilda. García Espínola parece aludir al éxito obtenido por este fragmento, estrenado por Mancinelli en 1891 y repetido en la temporada de 1892, dejando entrever que tras años de verdadera lucha, se ha superado en Madrid la incomprensión del lenguaje wagneriano. No obstante, su sentido podría ser el contrario, ya que al no contar con la fuente iconográfica desconocemos su exacto propósito.

Una de las más intencionadas era aquella en que se pintaba con negros colores el sombrío panorama del diluvio universal; el Arca de Noé, resplandeciente y magnífica, iba tripulada por Wagner y Beethoven, y en las aguas, a punto de sumergirse, se veían partituras de los tres principales representantes del *bel canto* italiano, entre ellas *Semiramide* (Rossini), *La sonnabula* (Bellini) y *Lucia di Lammermoor* (Donizetti).

En otra San Pedro acompaña e invita a Jesucristo a entrar en un teatro, en cuya puerta hay un cartel que dice *Conciertos Mancinelli*. Suponemos que se trata de la misma pandereta que según otros testimonios trata del Padre eterno invitando al Hijo a entrar a un concierto donde solo se escucha música de Wagner.

---

38 *La Pandereta…*, *op. cit.*, p. 4.
39 *Ibidem*, p. 17.

Muy reivindicativa también aquella en la que dos guardias civiles llevaban preso, maniatado y camino de la prisión a Rossini, que portando un cartel en el que se lee «Don Juan», acababa de robar y de «entrar a saco» en *Las Bodas de Fígaro*, de Mozart. El asunto en cuestión versa sobre las citas y/o supuestos plagios del compositor italiano.

Por último tenemos referencias de otras tres. En la primera se ve a Moisés con las tablas de la ley en la mano que contienen, no los mandamientos, sino las diez principales obras de Wagner. En la segunda un padre bondadoso enseña a deletrear a su hijo sobre la palabra *Parsifal*, escrita en un encerado. Finalmente, otra mostraba la salida del Sol en alta mar y el astro, Febo, estaba representado por la cabeza de Wagner.

Además de los objetos de arte plástico, sabemos que algunos socios escribieron textos alusivos al mismo tema, entre ellos Jacinto Octavio Picón y Mariano de Cavia, que muestra cierta predilección por el asunto de *Lohengrin*, al que alude tanto en el número extraordinario editado[40] como en el artículo que escribió tras celebrarse el baile[41]. Haciendo una crítica desgarrada de los dos tenores que se habían encargado del roll de *Lohengrin* aquella temporada en el Teatro Real (Francesco Marconi y Emilio de Marchi)[42], Félix Borrell dejó escrito en *La Pandereta*: «como bromazo pesado y de mal gusto, ninguno puede compararse al *Lohengrin* que cantan en Madrid los tenores italianos»[43]. Precisamente el ataque al divismo, fue una de las estrategias que, como provocación, siguió el crítico musical de *El Heraldo de Madrid*, que también escribía en la revista antedicha:

> En el teatro Real.
>
> —Mire usted ese máscara vestido de lila, que, a modo de prestidigitador, va echando perlas por la boca.
>
> —¡Qué máscara que ni qué perlas! ¡No hay tal cosa! Es uno de los últimos ejemplares del género *divo*, entregado a los placeres honestos del *bel canto*[44].

---

40 «–¿Conoce usted el *Lohengrin*? –Sé que el autor no es Perrín». Firmado por Cavia en *La Pandereta…*, *op. cit.*, p. 8.

41 Cavia, M. de, «Plato del día. Sin billete», *El Liberal*, Madrid, 1-III-1892.

42 *Vid.* Suárez García, J. I., *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, tesis doctoral, Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, vol. 3, pp. 1796-1808. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/21776> (consultado el 25 de abril de 2013).

43 *La Pandereta…*, *op. cit.*, p. 17.

44 *F. Bleu*, «Bromas de Carnaval», en *La Pandereta…*, *op. cit.*, p. 18.

En total se adornaron más de 1500 objetos que se pusieron a la venta al precio de dos pesetas. Los beneficios obtenidos fueron destinados íntegramente al socorro de enfermos Hospital Provincial de Madrid, por lo que la Diputación dio efusivamente las gracias al Círculo por la iniciativa. Los billetes, ilustrados por Cecilio Plá y Alfredo Perea, incluyeron el programa musical dirigido aquella noche por Manuel Pérez, aunque es probable que Luigi Mancinelli dirigiera al menos un par de números[45]. El baile, celebrado en el Teatro Real el 29 de febrero[46], fue una velada que hizo época. Según la prensa más ecuánime, la fiesta había logrado reactivar súbitamente, con gran entusiasmo y renovadas energías, los bailes del Real, que habían estado a punto de extinguirse[47].

Conclusión

Lo mismo que en otras ciudades y países, el wagnerismo fue uno de los principales impulsores del Simbolismo en Madrid en su faceta pictórica y literaria. La revalorización del sentido oculto de las cosas, de lo misterioso, lo ausente, lo no explícito y la sugerencia como atributos de lo bello, conectaba y ponía en perfecta sintonía la obra wagneriana con la reacción modernista finisecular frente al realismo positivista. De ahí que a lo largo de toda la segunda mitad del siglo xix es posible observar en la crítica musical todo un cambio de actitud ante la obra wagneriana que está en relación con el auge de las nuevas corrientes artísticas preponderantes en el *fin de siglo*. Testimonio plástico de excepción de esta mutación, que se debió en gran medida a la labor de Luigi Mancinelli, fueron las panderetas decoradas por algunos socios del Círculo de Bellas Artes, varios de ellos posteriormente destacados socios de la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)[48], entre ellos Aureliano de Beruete, Tomás Campuzano, Cecilio Plá, Félix Borrell y Agustín Lhardy.

---

45 Sepúlveda, E., *op. cit.*

46 «Funciones para mañana», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 28-II-1892.

47 «El baile de las panderetas», *La Época*, Madrid, 1-III-1892; también en «Baile del Círculo de Bellas Artes», *El Liberal*, Madrid, 1-III-1892.

48 Ortiz de Urbina y Sobrino, P., *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007.

Sección III
De 1900 hasta nuestros días

LA INTIMIDAD EN EL GRABADO DE FRANCISCO MARÍN BAGÜÉS: LO SIMBÓLICO COMO LENGUAJE PLÁSTICO

Belén Bueno Petisme

> Todo arte es a la vez superficie y símbolo.
> Los que buscan bajo la superficie, lo hacen a su propio riesgo.
> Los que intentan descifrar el símbolo, lo hacen también a su propio riesgo.
> Es al espectador, y no a la vida, a quien refleja realmente el arte.
>
> Oscar Wilde[1]

Tradicionalmente se ha definido el arte del grabado como una práctica que genera una especial relación entre artista y obra por los condicionamientos de la técnica. Además, el origen de la estampa estaría también asociado con una serie de funciones como la comunicación, la difusión o la propaganda. Esta dualidad del grabado, como medio de expresión-comunicación, ha invitado a algunos artistas a elegirlo como medio personal para la expresión de sus inquietudes con una mayor libertad a través de obras cargadas de significado y simbolismo. El símbolo une en una misma forma dos realidades, y actúa como puente amplio y diverso, pues responde a una dimensión cultural concreta, lo que da lugar a una rica polisemia[2]. La estampa contemporánea en Aragón toma como principal referente el trabajo de Francisco de Goya y, enlazando con la figura de Goya, destacan sin duda los grabados de Francisco Marín Bagüés (1879-1961)[3], realizados en un momento concreto de su carrera, domi-

---

1 Wilde, O., «Prefacio», en *El retrato de Dorian Grey* [Introducción de Luis Antonio de Villena, traducción y notas de Julio Gómez de la Serna], Barcelona, Planeta, 1983, p. 6.

2 Sobre la definición de símbolo podemos consultar González, F., «Arte, símbolo y mito en las culturas tradicionales», en González, F., *Simbolismo y arte*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2004, pp. 57-85.

3 Sobre Marín Bagüés resultan indispensables las investigaciones de García Guatas, M., *Una aproximación a la pintura aragonesa: Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, tesis doctoral inédita; *Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del cente-*

nado por una profunda crisis personal, y cargados de elementos simbólicos[4]. Se conservan un total de ocho grabados de este autor, realizados en torno a 1918 y 1919, si bien podríamos situar alguna de sus estampas ya en los primeros años de la década de los veinte. Técnicamente se enmarcan dentro de los principios del grabado calcográfico y tratan temas que discurren entre el paisaje y la figura.

Desde los trabajos más tempranos, Bagüés anuncia que será necesario mirar cada estampa con ojos incisivos si se quiere alcanzar su significado profundo. En algunas estampas nos ofrece escenas de paisaje en las que la figura humana no aparece representada de forma explícita, si bien sí se alude a su presencia mediante elementos como campos de cultivo o pequeñas construcciones[5]. Bagüés representa en estas escenas la magnificencia de la naturaleza a través de cielos opresivos y grandes árboles, tradicionalmente asociados con el eterno ciclo de vida[6]. El artista recurre al valor de la línea, característico del aguafuerte, y a la monocromía habitual en el grabado de los primeros años del

---

nario de su nacimiento [catálogo de la exposición. Palacio de la Lonja, 23 de octubre-25 de noviembre de 1979], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979; y *Marín Bagüés: su tiempo y su ciudad (1879-1961*), Zaragoza, CAI, 2004.

4 Los grabados de Bagüés se recogen en diversas publicaciones como Almería García, J. A., Giménez Navarro, C., Lomba Serrano, C. y Rábanos Faci, C., *Catálogo de la exposición del patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza, 1583-1983*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1983. El estudio de estas obras aparece también en Almería García, J. A., Giménez Navarro, C., Lomba Serrano, C. y Rábanos Faci, C., «El patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza», en *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Madrid, Editorial Nacional, 1983, pp. 435-481; Pano Gracia, J. L. (coord.), *Intervenciones en el patrimonio histórico artístico de Aragón*, Zaragoza, Diputación General de Aragón., 1993, pp. 50-53; Abad Romeu, C., *Inventario de bienes histórico-artísticos del Ayuntamiento de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 343-426; García Guatas, M. (coord.) y Rábanos Faci, C. (directora de la catalogación entre 1982 y 1997), *Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Consejo social de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 106-108. Un estudio y catálogo de los grabados de Bagüés quedó recogido también en Bueno Petisme, B., *El grabado en Zaragoza durante el siglo xx* [tesis doctoral dirigida por el Dr. J. L. Pano Gracia en el Departamento de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza, leída el 15 de noviembre de 2012 y publicada en versión digital], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012.

5 Trabajos datados h. 1918 de los que se conservan dibujos preparatorios en el Museo de Zaragoza (Número de Inventario General 15.288), así como pruebas impresas en la colección de la Universidad de esta misma ciudad.

6 Gibson, C., *Cómo leer símbolos. Una guía sobre el significado de los símbolos en el arte*, Madrid, Akal, 2011.

siglo xx[7], como herramientas para potenciar el aspecto simbólico de la imagen, ya que suponen una *desnudez* ornamental que refleja la *desnudez* del alma del artista.

Cuando la figura aparece de manera explícita la encontramos recreada con gran detalle anatómico en obras en las que la referencia a Goya resulta evidente[8]. Así, en *El príncipe encantado* (1919) [fig. 1] encontramos una representación del amor protagonizada por la figura de una mujer desnuda en un bosque[9], la presencia de un niño alado que sostiene un arco y que sería por tanto la figura de Cupido, y la música que toca un fauno –anunciador de augurios–. La escena la completa el sapo que sostiene la mujer en su mano, que es el *príncipe encantado* y que compone «una alegoría moral del pintor en esa época, cuando contaba cuarenta años, en que veía frustrados sus anhelos de casarse»[10]. Diversos modos de abordar el dibujo sirven para subrayar el significado de cada uno de los personajes: así, frente a la elegancia y dulzura del personaje femenino, el fauno se muestra con trazo más expresivo y mayor potencia física, mientras Cupido, italianizante en la forma, se aleja del clasicismo en la postura. El paisaje de fondo, de nuevo, se soluciona con una sucesión de grafismos. No podemos evitar buscar referencias para este trabajo en otras obras clásicas en las que se representen escenas mitológicas similares, lo que demuestra la completa formación cultural del artista, aprendida en Italia durante sus años de juventud y en varios países europeos[11].

---

7 El uso exclusivo del blanco y negro en el grabado sería característico durante el primer tercio del siglo xx. Autores y teóricos hablaron en los primeros años de la centuria sobre la exclusividad del uso de la tinta negra en el grabado calcográfico: Esteve Botey, F., *Grabado. Compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas*, Madrid, Tipografía de Ángel Alcoy, 1914, reeditado en Valladolid, Maxtor, 2003.

8 Se conservan tres planchas grabadas en el Museo de Zaragoza (Número de Inventario General 15.243, 15.244 y 15.245).

9 La postura de esta mujer es la misma que había utilizado Bagüés para representar a *Santa Isabel de Portugal* en su pintura datada diez años antes que esta estampa. García Guatas, M., *Marín Bagüés (1879-1961) en colecciones privadas* [Cajalón, del 21 de octubre al 3 de diciembre de 2010], Zaragoza, Cajalón, 2010, pp. 44-45.

10 García Guatas, M., *Marín Bagüés (1879-1961)…*, *op. cit.*, pp. 110-111.

11 En la biografía de Francisco Marín Bagüés, recogida en los trabajos citados de M. García Guatas, se hace referencia a los viajes realizados por el artista, que le permitirían conocer Italia, Francia y Países Bajos, con un gran interés por su parte de cara al conocimiento y la formación artística.

En el aguafuerte *Dos mujeres desnudas con niño* (h. 1918)[12], en el que domina de nuevo la línea, vemos a dos mujeres de pie, desnudas y caminando, cuyos cuerpos recogen toda la luz de la composición, mientras sus rostros quedan difusos. Uno de esos rostros se gira mirando hacia atrás, tal vez hacia aquello de lo que huye [fig. 2]. Completa la escena la imagen de un niño. El artista consigue plasmar el movimiento de estos personajes gracias a las posturas y al carácter abocetado de las anatomías, y focaliza el interés de la escena y su significado en el contraste lumínico y en el carácter misterioso de la imagen, representado a través de un fondo que intuimos pero que no vemos. En este caso el dibujo ofrece aires italianizantes en alguno de los personajes, pero por otro lado también conexiones más alejadas de ese gusto clasicista que nos recuerdan al simbolismo del cambio de siglo o, incluso, al expresionismo, especialmente reflejado en el trazo, en las posturas y en los rostros, y potenciado por el uso de la monocromía. Encontramos, de nuevo, obras clásicas en las que, de alguna manera, se repite con ciertos matices la iconografía vista en este trabajo: hablamos de las *Dos brujas* de Hans Baldung. En el trabajo del alemán las mujeres no huyen y la escena está acompañada de la figura oculta de un carnero además de un niño a modo de pequeño diablillo, pero ambas imágenes comparten un cielo abrumador en el fondo; un escenario oculto para el espectador que se adivina importante para la comprensión de la escena.

Este tema relacionado con la brujería no sería ajeno a los grabados de Marín Bagüés, pues entre su producción encontramos la estampa titulada *Brujas* (h. 1918-1919)[13], que además formaría parte de otra escena de conjunto, *La nave de Petrarca*, que analizaremos más adelante[14]. Varias mujeres, ahora de aspecto grotesco, son una interpretación de las harpías que soplan tempestades. Son la recreación simbólica de esos seres arquetípicos, según la definición junguiana[15], que hacen alusión a un tipo de figura femenina como ser que arrebata dones al hombre. En este caso Bagüés representa, por un lado, a una bruja de forma característica con su escoba, y por otro lado, dos harpías que

12 Para la datación de esta obra: García Guatas, M. (coord.) y Rábanos Faci, C. (directora de la catalogación entre 1982 y 1997), *op. cit.*, p. 106.

13 De la que se conservan en el Museo de Zaragoza la plancha de zinc grabada y una estampa obtenida a partir de la misma por Luis Roy en 1993. Número de Inventario general 15.244 y 28.122.

14 *Vid.* Fig. 4.

15 Para profundizar en los escritos de este autor en relación con este tema conviene consultar Jung, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1970.

tienen, a la manera tradicional, cabeza de mujer y cuerpo de pájaro, y que podemos relacionar también con las sirenas de la mitología griega. Las referencias estéticas goyescas son evidentes, al igual que en otra estampa titulada *Viejos* (h. 1918-1919), en la que los protagonistas son seres masculinos, y el aspecto grotesco se centra en la acción y en las actitudes de estos personajes, que ocultan entre susurros sus oscuras intenciones.

Las estampas más complejas e interesantes de F. Marín Bagüés son las tituladas *Crimen en la noche* (1919) y *La nave de Petrarca* (h. 1918-21). La primera es un grabado realizado con gran cuidado por parte del artista, pues se conservan un buen número de bocetos y pruebas en la colección del Museo de Zaragoza[16]. La estampa reproduce la trágica escena del asesinato de un hombre, inmovilizado y con los ojos vendados, a manos de otros dos personajes [fig. 3]. Una melancólica pareja, de un hombre y una mujer, observa la escena y recuerda a obras de Picasso –como por ejemplo *La vida* (1903)–. El detalle anatómico y el estudio de las diferentes posturas apelan a diversos estados anímicos y subrayan la tensión dominante. Por otro lado, la escena de nuevo se apoya en el trabajo de la monocromía como factor estético, plástico y simbólico. Un elemento más destaca junto al grupo violento de esta representación: nos referimos al murciélago, señal del mal. La imagen de este animal es considerada siempre misteriosa, relacionada con el engaño, con la noche y con la muerte. Ya fue subrayada por Aristóteles su *ceguera* ante la luz[17], lo que puede entenderse como una metáfora de su relación con estados alejados de la razón. Podemos buscar referencias sobre este asunto en los grabados de Goya, en los que estas criaturas se despliegan siempre en alusión a los peores vicios del ser humano[18], sin olvidar algunos trabajos de artistas como Van Gogh, que representó un tormentoso *Murciélago Volador*; o de Alfred Kubin, que incluyó a estas criaturas en su pintura desde parámetros expresionistas y simbolistas[19].

---

16 Por ejemplo, las obras recogidas con los números de inventario general 11.716, 15.030, 15.031, 15.032 o 15.071.

17 Sobre estos asuntos consultar el libro segundo de la *Metafísica* de Aristóteles.

18 Esta relación con Goya resulta evidente en esta y en otras estampas de Bagüés. Vemos así la conexión con la serie de *Los Caprichos*, que pueden consultarse por ejemplo en *Goya. Los Caprichos. Dibujos y Aguafuertes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Calcografía Nacional / Banco Central Hispano, 1994, s. p.

19 «El murciélago es la imagen viva de todas las maldades, de cuanto hay grande en el delito y de pequeño en la sutil astucia. […] Es el ala del murciélago: el viento frío que apaga los calores de la cuna; es la representación de ese hielo que, de los albores de la infancia,

Por último, *La nave de Petrarca*, muestra una barca que recorre el agua en un espacio tenebroso [fig. 4]. Un hombre desnudo centra la composición y el navío se presenta asaltado por una gran cantidad de personajes grotescos en los que lo humano y lo animal se mezclan. El agua agitada es el reflejo de los vientos que provocan las harpías –que ya viéramos en el grabado *Brujas*–. Otro ser alado y de rostro femenino sujeta con malicia la vela de la embarcación para que recoja toda la fuerza de la tempestad. El fondo es un paisaje atormentado en el que se recurre al grafismo y a la sombra para potenciar la sensación agónica del conjunto. Todavía, junto a la barca, flotan dos personajes muertos, uno es una mujer joven y otro bien podría ser un hombre o una mujer más mayor. Esa primera figura femenina, de forma irremediable, recuerda a *Ofelia*, magistralmente retratada por Millais. La descripción de la escena ya se muestra compleja y anuncia su hondo significado, al que podemos añadir el valor que aporta el título en el que se hace referencia al poeta italiano del *trecento*[20]. En este trabajo resulta evidente el uso simbólico de la barca como trasunto del discurrir de la vida[21], en concreto una vida relacionada con la tragedia que

---

vuela a perderse en la soledad del cementerio.» Echeverri, C. A., «El Murciélago», en Hoyos, J. J., *El periodismo en Antioquía*, Medellín, Alcaldía de Medellín, 2003, pp. 55-58.

20 Analizando la obra de Petrarca encontramos en esta estampa interesantes alusiones al soneto 272:

> Huye la vida y no se detiene una hora,
> detrás viene la muerte a grandes pasos,
> y las cosas presentes y pasadas
> me dan guerra, e incluso las futuras;
> y el recordar y el aguardar me angustian
> por igual, tanto que, a decir verdad,
> si no tuviera de mí mismo piedad
> estaría ya de estos pensamientos fuera.
> Evoco si alguna dulzura tuvo
> el triste corazón; y por el otro lado
> preveo a mi navegar turbados vientos;
> veo tormenta en el puerto, ya cansado
> mi piloto, rotos mástil y jarcias,
> y las bellas luces que miré, apagadas.

Se ha tomado la traducción de Petrarca, F., *Los sonetos* [Introducción, notas, traducción y corrección del texto de Atilio Pentimalli], Barcelona, Bosch, 1981, pp. 526-527.

21 Santagata, M., «Acedía, *aegritudo*, depresión: modernidad de un poeta medieval», *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraodinario, 2005, pp. 17-25. En este texto se habla textualmente en la página 22 de una amplia y tradicional metáfora de la vida como una nave en viaje.

queda representada en el grabado por la alusión al infierno y a la nave conducida por Caronte, que parece estar sentado en uno de los extremos de la embarcación y que nos recuerda a la figura del fauno tratada en otros grabados. Tanto Petrarca como Bagüés retratan una barca (una vida) sin posibilidad de control, en la que los vientos empujan a su merced un navío sin timón y no permiten otra alternativa si no es la de dejarse llevar, sin remedio, por la desesperanza de no encontrar la tranquilidad en ningún destino. Y de nuevo, con esta obra, hemos de pensar en una referencia clara a las pérdidas que suponen los crueles caprichos de la vida: la muerte de Laura para Petrarca, para Bagüés el amor frustrado y la vida distinta a la del plan previsto[22].

Una vez descritos los trabajos de Marín Bagüés en relación con el grabado, podemos confirmar que la presencia de un profundo valor simbólico es común en todos ellos. Para conseguirlo el artista hace uso de recursos formales, plásticos y estéticos. En las obras se alude constantemente a los sentimientos más profundos del propio autor; es una declaración de principios del artista en un momento personal delicado, algo que le lleva a rebuscar en su mente y a adentrarse en los inestables terrenos de un subconsciente atormentado por las pérdidas, la soledad y el desamor. Para ello acude de forma decidida y con gran solvencia técnica al arte del grabado, y profundiza en aspectos estéticos como son el uso de la línea y las grafías, así como el empleo exclusivo del negro[23]. Por otro lado, resultan destacables las referencias que utiliza el pintor para enriquecer su trabajo, y que lo consolidan como un artista pleno, de honda formación clásica y con conexiones con el contexto artístico de su momento; hemos podido apreciar la relación con la cultura italiana del *trecento* a través de Petrarca o las alusiones a la literatura dantesca, y también al movimiento prerrafaelita patente en la presencia de esa *Ofelia*, con la que se refleja el amor frustrado, la carencia de ayuda y socorro para recuperar la luz desde la oscuridad, la muerte de la belleza y la ausencia de un futuro. Innegables resultan las referencias a Goya, que a su vez serviría como precedente de tendencias más cercanas a Marín Bagüés, como el simbolismo y el expresionismo, que también están presentes en estas estampas. Vemos, por un lado, personajes repre-

---

22 Esta obra fue realizada también por el artista en óleo sobre cartón, y en ese trabajo las figuras que aparecen muertas y flotando en el mar se acompañan con cartelas en las que leemos «Arte» y «Razón». Conviene recordar también que en 1921 moriría la madre del pintor. La figura materna podría ser también esa luz que guiara la alegórica *barca* de Bagüés.

23 Sobre el simbolismo del color, Pastoureau, M., *Negro: la historia de un color*, Madrid, 451 editores, 2009.

sentados con carácter melancólico a través de posturas y actitudes ensimismadas, con anatomías llenas de luz, suaves texturas y aspecto celestial, inalcanzable y, por otro lado, apreciamos personajes de potentes anatomías configuradas con gesto y trazo libres, abocetados, movidos por el sentimiento y la expresión, capaces de comunicar al espectador angustia, dolor o desesperación. Además, resulta una característica común en los grabados la presencia del desnudo[24], hecho que permite al artista utilizar las anatomías como herramientas para la comunicación de diversos significados –como metáforas en sí mismas–, y además como un recurso simbólico añadido, que es en realidad un trasunto de la desnudez del alma y una conexión directa con el origen más profundo del ser humano. Por otro lado, cuando se representa la naturaleza en las estampas de Bagüés, se hace con sentido trascendente, en clara alusión a la visión romántica de la futilidad de la vida humana.

Podemos concluir por tanto que Marín Bagüés encontró en el arte del grabado una parcela intimista con la que representar, casi de forma purificadora, sus principales obsesiones y preocupaciones vitales. Para ello recurrió a un trabajo plenamente figurativo en el que destaca la presencia de un profundo contenido simbólico, para lo que el artista se sirve de recursos plásticos, estéticos y culturales. Estos trabajos destacan por su valor técnico, por el contexto de su realización, en un momento de carencias en lo que a la infraestructura se refiere en relación con el grabado en Aragón y Zaragoza, y por su contenido simbólico, por lo que son un conjunto digno de ser analizado de forma independiente como parte importante dentro del trabajo artístico de Francisco Marín Bagüés, así como dentro de la historia del grabado aragonés contemporáneo.

24 El desnudo, característica propia de la obra gráfica impresa de Bagüés, no es abundante en su pintura, salvo en estudios preparatorios, trabajos de formación o de temática mitológica como en *El Nacimiento de Venus* y *Orfeo*, 1934.



Fig. 1. El príncipe encantado, *aguafuerte, 1919. Museo de Zaragoza. Depósito Ayuntamiento de Zaragoza. F. José Garrido.*



Fig. 2. Dos mujeres desnudas con niño, *aguafuerte, h. 1918. Museo de Zaragoza. Depósito Ayuntamiento de Zaragoza. F. José Garrido.*



Fig. 3. Crimen en la noche, *aguafuerte, 1919. Universidad de Zaragoza. Fotografía: B. Bueno*



Fig. 4. La nave de Petrarca, *aguafuerte, h. 1918-1921. Universidad de Zaragoza. Fotografía: B. Bueno*

IDENTIDAD, SÍMBOLO Y MITO EN LA PINTURA REGIONALISTA

Alberto Castán Chocarro
Universidad de Zaragoza

1. Identidad

Las disquisiciones en torno a la identidad nacional se convirtieron en asunto esencial del debate intelectual español a partir de los últimos años del siglo XIX. Y lo siguieron siendo, al menos, durante las cuatro décadas siguientes[1]. Historiadores, políticos, filósofos, literatos… todos mostraron su preocupación por la situación que atravesaba el país tratando de establecer las causas y aportar soluciones. Pero el llamado «problema de España», no se enfocó únicamente a partir del análisis empírico y racionalista, sino que pronto derivó en una cuestión metafísica que preocupó intensamente a no pocos pensadores. Era en el ser de España, en la propia esencia que la definía como nación, donde se buscaban las razones que explicaran la decadencia del ya lejano imperio y el atraso que se arrastraba en relación al resto de países europeos.

Dentro de esta vertiente psicológico-filosófica, fueron fundamentales dos obras publicadas poco antes de que tuviera lugar la derrota de 1898; acontecimiento que no hizo sino multiplicar este tipo de reflexiones. Nos referimos a *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno e *Idearium español* de Ángel Ganivet. Ambos autores, pese a llegar a conclusiones diferentes, coinciden en realizar una análisis de «lo español» en relación con su devenir histórico, prestando atención al modo en que ese proceso había tenido su reflejo en la creación artística. En palabras de Ganivet:

---

[1] Entre los autores que se han ocupado de los procesos de construcción de la identidad española cabe subrayar los análisis realizados por José Álvarez Junco en trabajos como: Álvarez Junco, J., «La nación en duda», en Pan-Montojo, J. (coord.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998; Álvarez Junco, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001; y Álvarez Junco, J. (coord.), *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de la identidad* (vol. 12 de la *Historia de España* dirigida por J. Fontana y Ramón Villares), Barcelona, Crítica, 2013.

> Si contrastamos el pensamiento filosófico de una obra maestra de arte con el pensamiento de la nación en que tuvo origen, veremos que, con independencia del propósito del autor, la obra encierra un sentido, que pudiera llamarse histórico, concordante con la historia nacional: una interpretación del espíritu de esta historia. Y cuanto más estrecha sea la concordancia, el mérito de la obra será mayor, porque el artista saca sus fuerzas invisiblemente de la confusión de sus ideas con las ideas de su territorio, obrando como un reflector en el que estas ideas se cruzan y se mezclan, y adquieren al cruzarse y mezclarse la luz de que separadas carecían[2].

No puede sorprender, por lo tanto, que los planteamientos de ambos fueran fundamentales para no pocos críticos y demás cronistas artísticos durante las décadas siguientes, y tampoco que influyeran directa o indirectamente sobre el trabajo de los propios creadores. No se trataba únicamente de la interpretación de las obras del pasado, sino que afectaba también a la propia génesis de la producción del momento. Hasta el punto de que, como se ha señalado en diferentes ocasiones, las reflexiones en torno a la naturaleza de «lo español», se convirtieron también en asunto fundamental para la plástica del momento. Una cuestión que resulta perceptible tanto en la producción artística de aquellos que convirtieron a Castilla en el objeto fundamental de su trabajo –coincidiendo con Unamuno y Ganivet en encontrar en esta la auténtica esencia de España–, como en los que prefirieron ocuparse de otros ámbitos geográficos. Estos últimos contribuyeron tanto a completar esa visión de lo que se entendía que era España, como a llamar la atención sobre determinados hechos diferenciales.

Desde un planteamiento extensivo podemos utilizar el concepto de «pintura regionalista» para caracterizar todo este fenómeno puesto que, más allá de la intencionalidad particular de cada autor, todos los casos venían motivados por un mismo contexto histórico y similares preocupaciones de índole intelectual y/o sentimental. En definitiva, un proceso equivalente al que se estaba desarrollando desde un punto de vista político e ideológico entre el nacionalismo español y los diferentes regionalismos y nacionalismos periféricos. De hecho, cuando un cuarto de siglo después Ortega y Gasset lleve a cabo en *La España invertebrada* un ejercicio analítico comparable al realizado por Unamuno y Ganivet, pondrá especial énfasis en este proceso disgregador.[3]

---

2 Ganivet, Á., *Idearium español; con El porvenir de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 155 (la 1.ª ed. de *Idearium español* es de 1897).

3 Como apunta Álvarez Junco en Álvarez Junco, J., *Las historias... op. cit.*, p. 379.

Ahora bien, conviene recordar que la problemática identitaria, no es, ni mucho menos, una cuestión privativa del ámbito español, ni durante el siglo xix, tan marcado por la construcción de diferentes nacionalidades europeas; ni durante el siglo xx, en el que diferentes formas de nacionalismo extremo llevaron a sucesivos conflictos bélicos en el continente. Del mismo modo, tampoco la plástica europea y americana fue ajena a la cuestión, siempre en consonancia con procesos sociales y políticos, cuando menos, comparables con los vividos en España[4]. Es más, cabe recordar que similares lenguajes plásticos, igualmente vinculados a la capacidad evocadora de los referentes simbólicos, trataron de responder a esa misma cuestión en otros tantos países. Así, como ha señalado Lily Litvak, el simbolismo plástico «actuó como estímulo para el despertar de la conciencia nacional en países como Polonia, Finlandia, Hungría y Bélgica, pues la pintura proporcionaba una forma de expresión que permitía exaltar e informar»[5]. Como es sabido, en España el simbolismo se hibridó de tal manera con el regionalismo que en ocasiones resulta infructuoso tratar de diferenciar ambas tendencias.

Por otra parte, tal y como apuntó Francisco Calvo Serraller, tampoco la historiografía artística internacional quedó al margen de la cuestión, de modo que la mayoría de los llamados padres fundadores de la Historia del Arte creyeron en alguna medida «en el valor determinante del genio nacional y, consecuentemente, orientaron sus investigaciones y su crítica en pos de una más clara y mejor identificación e interpretación del problema»[6]. Heinrich Wölfflin lo hizo en un breve artículo titulado «Sobre el tema del arte nacional» en el que afirmaba de forma tajante que se podía hablar de la forma nacional «como una fuerza tangible y muy poderosa»[7]. De modo que la compleja labor del historiador consistía en «encontrar las fórmulas que den cuenta exhaustiva de los caracteres nacionales del arte», logrando así que el pueblo pudiera ganar en

4 Tal y como planteamos en Castán Chocarro, A., «Aferrarse a la tradición: La pintura regionalista en Francia e Italia», en Arce, E., Castán, A., Lomba, C., y Lozano, J. C. (eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 393-410.

5 Litvak, L., «Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura española, 1891-1930», en *Entre dos siglos. España 1900* [catálogo de la exposición comisariada por Pablo Jiménez Burillo], Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

6 Calvo Serraller, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 11.

7 Artículo publicado en 1936 en la *Neue Zürscher Zeitung*. Recogido en: Wölfflin, H., *Reflexiones sobre Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988.

«autoconocimiento». Esto pese a que, en última instancia, reconocía que «los mayores valores del arte no coinciden con su cualidad simplemente nacional».

Un discurso muy similar al que había guiado a buena parte de la historiografía artística española durante el primer tercio del siglo. Incluso dando lugar a monografías como *El nacionalismo en arte* de Rafael Doménech, redactada en la década de 1920 y publicada a comienzos de la siguiente, en la que este señala:

> Observando la vida artística de España y del extranjero en los tiempos presentes, se ve que el *nacionalismo* en arte es un tema sentimental fuertemente vivido, que es difícil penetrar a través de él, romperlo y abrir un paso a la inteligencia para analizar, con la serenidad de la razón, los términos, contenidos y valores de ese problema[8].

II. Símbolo y mito

La participación de la pintura del momento en el debate tuvo lugar a través de su capacidad para articular todo un repertorio de referentes simbólicos capaces de encarnar las preocupaciones de la retórica identitaria. Como es sabido, es la necesidad que siente el ser humano de materializar, de hacer sensible, una realidad que, en verdad, le es inaprensible, la que explica la proliferación de símbolos desde los primeros estadios de la civilización. Obviamente estos, que suelen estar fundamentados en algún tipo de analogía, deben ser propuestos a una colectividad que acepta, o no, el significado propuesto. De este modo, un símbolo puede ser polisémico, estar sujeto a diferentes interpretaciones y, por supuesto, ser objeto de disensiones.

En el caso de la pintura regionalista asistimos a la selección de una serie de motivos tomados de la realidad y transformados en mayor o menor medida por los artistas, que se pretenden convertir en expresión de una determinada identidad que la sociedad del momento necesitaba ver reafirmada. Estas imágenes surgieron en el seno de un proceso en el que la sociedad burguesa no había sabido articular un modelo de Estado que diera plena respuesta a sus diferentes sensibilidades, y en el que la propia idea de nación atravesaba una crisis derivada de un hecho tan *simbólico* como la pérdida de las últimas colonias de ultramar.

---

8 Doménech, R., *El nacionalismo en arte*, Madrid, Páez [193?].

Precisamente una de las características de los símbolos la encontramos en su capacidad para cohesionar, para unir. De ahí que en un contexto como el descrito se recurriera a una serie de referentes capaces de representar esa identidad cuestionada. Y de ahí también que esto se hiciera a través de un lenguaje popular, de fácil comprensión para la mayoría y que, por lo tanto, facilitara ciertas dosis de adoctrinamiento.

La capacidad para construir nuevos símbolos vinculados en muchos casos a la expresión de un sentimiento de pertenencia es especialmente característica de las sociedades contemporáneas; tal y como nos demuestran a diario los medios de comunicación. Federico Revilla en *Fundamentos antropológicos de la simbología* plantea que la creación de un símbolo puede tener tres orígenes diversos: «la voluntad libre y espontánea de un colectivo», «la voluntad de un individuo» (por ejemplo, un artista), o bien «la decisión mercadológicamente estudiada y planificada de un ente político»[9]. De todo esto encontramos en la pintura regionalista.

Este mismo autor establece un recorrido que lleva al símbolo, a través de la repetición, al establecimiento de ritos, todo ello pasando por una fase intermedia en la que nos encontramos con el mito, es decir, la narración. La pintura regionalista plantea un camino más o menos inverso. En muchos casos parte de la representación del rito, la costumbre –con la narrativa que esto supone–, asentada en la memoria de un determinado pueblo a través de su repetición, hasta una dimensión que se considera ancestral y, por tanto, mítica; de modo que puede erigirse en símbolo de los orígenes de esa colectividad.

Por su parte, el psicólogo y filósofo Philippe Malrieu en *La construcción de lo imaginario,* a la hora de explicar la naturaleza de lo que denomina «imaginario mítico» a partir de los estudios realizados en sociedades primitivas, señala:

> El mito –la leyenda– y el sistema entero de relaciones descubiertas entre el cuerpo social y el cuerpo natural sirven de garantía a cada transferencia particular, a cada imagen; y cada transferencia, cada imagen, una vez que han sido propuestas al grupo por uno de sus miembros, viene a reforzar el sistema. Así la creación individual de imágenes, inscribiéndose en una construcción colectiva, aparece como indispensable a la persistencia de esta última. Un mito colectivo, lejos de imponerse a los individuos como una realidad acabada, no puede vivir sin las emociones y las invenciones particulares, que lo consolidan, lo autentifican y lo recrean sin cesar»[10].

---

9 Revilla, F., *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 38-39.

10 Malrieu, P., *La construcción de lo imaginario*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 69.

Del mismo modo la pintura regionalista, como tantas otras manifestaciones artísticas y culturales, ejerció como un espacio en el que el cuerpo social se reconocía, poniendo en relación a una burguesía cada vez más urbana con sus ancestros, la naturaleza que habitaron y las costumbres y ritos de los que participaron. Así, continuando con una tradición que arrancaba, como poco, del costumbrismo romántico, los pintores y los ideólogos del regionalismo plástico trataron de enriquecer ese acervo común a través de una serie de imágenes/propuestas individuales, acordes con una identidad todavía falta de referentes comunes y, por lo tanto, en proceso de construcción. Se percibe en este proceso un sentimiento de angustia ante un fracaso heredado, un rechazo hacia una nación defectuosamente construida en su dimensión política y social y una necesidad de afirmarse en el pasado puesto que, como añade Malrieu, se percibe en este tipo de comportamientos: «un esfuerzo por canalizar el futuro en las experiencias pasadas»[11].

Ahora bien, para lo que no había espacio desde el punto de vista plástico, era para la representación histórica de los orígenes nacionales. La narración más o menos mitificada del pasado glorioso había servido como respuesta a las preocupaciones de la centuria anterior y quedaba fuera del programa plástico del momento. Las referencias a la identidad común más bien remitían al origen a través de un presente atemporal. Fue en las expresiones de lo castizo, lo vernáculo, tomadas de la propia realidad –siempre reconstruida– del momento, donde encontraron el marco referencial para llevar a cabo ese proceso.

III. Interpretación: regionalismo y españolismo

El propio carácter polisémico de los símbolos favorecía el que todo este proceso de creación, difusión y aceptación de referentes identitarios estuviera sujeto, como decíamos, a diferentes interpretaciones. Esa disparidad de significados era expresión de una problemática mayor; relacionada con las propias tensiones entre el centro y la periferia a las que se enfrentaba el país. Es decir, se trataba de si las imágenes que producía la pintura regionalista eran expresión de la unidad o de la diversidad.

De hecho, y contra lo que pueda parecer, Madrid y las instancias oficiales, potenciaron, en cierta medida y siempre de acuerdo con sus propios intereses,

---

11 *Ibidem*, p. 70.

los sentimientos de exaltación regional. Obviamente, el poder central rechazaba cualquier reivindicación política o económica que perjudicara su hegemonía, pero las expresiones folclóricas asociadas a la pintura regionalista, no eran contempladas como amenaza. Conviene recordar que regeneracionistas como Macías Picavea o Sánchez de Toca, entendieron el regionalismo como una oportunidad para el fortalecimiento del país. Lo cual no significa que el españolismo centralista no reaccionara frontalmente contra las aspiraciones de los nacionalismos periféricos.

En el ámbito plástico, el españolismo más obtuso subrayaba la necesidad de apartarse de fórmulas importadas del exterior y regresar a la estela de la escuela española. Una consigna que marcó profundamente el ámbito de la pintura regionalista; pese a que esta diera sus mejores resultados precisamente cuando se mostró abierta a la recepción de las novedades europeas. Ortega y Gasset vio clara la problemática vinculada a la defensa de la tradición en el prólogo a la segunda edición de *España invertebrada*: «¡Cuánto no ha estorbado, y sigue estorbando para que hagamos ciencia y arte nuevos, por lo menos actuales, la idea de que en el pasado poseímos una ejemplar cultura, cuyas tradiciones y matrices deben ser perpetuadas!»[12].

Cabe vincular ese nacionalismo artístico a la obra de dos figuras expresivas de la renovación de lenguajes que se produjo en torno al cambio de siglo: Sorolla y Zuloaga. En ambos casos, su pintura trascendió sus propios motivos para convertirse en imagen de lo español, haciendo que la representación de la parte se convirtiera en símbolo del todo. Levante y Castilla, la España mediterránea y la interior; asociadas, además, a las visiones contrapuestas del país que ofrecían estos autores.

En especial las imágenes valencianas de Sorolla constataban que una determinada visión de la periferia podía ser asimilada por el centro, entendiéndose como representativa de, al menos, toda una manera de interpretar España. Algo similar a lo que había ocurrido con la imaginería andaluza desde el romanticismo, la cual, por cierto, todavía seguía siendo trabajada por no pocos artistas con esa misma vocación introspectiva.

En cualquier caso, era la España central la que, en una hipotética jerarquía de lo «auténticamente español», mejor encarnaba la idiosincrasia del país. No en vano conectaba con toda una corriente de pensamiento promulgada desde

---

12 Ortega y Gasset, J., *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, Madrid, Espasa, 1999, pp. 8-9 (prólogo a la 2.ª ed., octubre de 1922).

la centuria anterior por la Institución Libre de Enseñanza que, en materia plástica, contaba con el ilustre precedente de Aureliano de Beruete. Obviamente las propuestas plásticas de Zuloaga eran bien distintas, y la recepción de su metafísica visión de lo español resultó en un primer momento altamente polémica –tal y como demuestra la llamada «cuestión Zuloaga»–. Su representación de una España negra y atrasada, no podía menos que resultar incómoda para aquellos que no querían ver en ella una propuesta de corte regeneracionista. Cabe señalar que Zuloaga contribuyó a hacer que el castellanismo se identificara intrínsecamente con lo español, hasta el punto de que se ha cuestionado la existencia de un regionalismo castellano propio, que no se corresponda con los intereses del nacionalismo español [fig.1]. Ernesto Giménez Caballero, en 1929, entendió que ambos procesos eran uno solo: «Castilla ha tenido su regionalismo: el del 98. Castilla ha sido cantada cuando era cantada como región Cataluña. Y Vasconia. (Unamuno hace pensar en Maragall. Y los lienzos de los Zubiaurres en la pintura de Mir. Y los paisajes de Rusiñol en los de Valle-Inclán)»[13].

Por otro lado, el origen vasco de Zuloaga obliga a llamar la atención sobre la importancia que la vertiente vascoiberista tuvo sobre el contexto plástico de esa región. A esta pertenecerían, además de Zuloaga, los Zubiaurre o Gustavo de Maeztu, y contó con defensores como Miguel de Unamuno, Juan de la Encina o Ramiro de Maeztu[14]. Autores en los que cabe más hablar del mito de la vasconia ibérica que del de la nación vasca; lo que generó no pocas tensiones con el abertzalismo. Unamuno lo tuvo claro al señalar: «Creo poder decir que hoy en España lo más español acaso es el país vasco»[15].

Surge por tanto la cuestión de si cabe señalar alguna diferenciación entre la pintura en que se ponía énfasis en la identidad regional, que en determinados casos pudo encarnar aspiraciones independentistas, y aquella que con su tratamiento de un paisaje, un tipo o una costumbre trataba de ser expresión (pecu-

---

13 Giménez Caballero, E., «Cuadrangulación de Castilla», en *Casticismo, nacionalismo y vanguardia: (antología 1927-1935)*, Madrid, Fundación Central Hispano, 2005, pp. 119-133, espec. p. 127.

14 De esta cuestión y, en general, de la interpretación identitaria del paisaje español se ha ocupado Carmen Pena, entre otros trabajos, en: Pena, C., «Paisajismo e identidad. Arte español», *Estudios Geográficos*, vol. LXXI, Madrid, CSIC, julio-diciembre de 2010, pp. 505-543.

15 Unamuno, M., «Zuloaga el vasco», en *En torno a las artes (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 38-45, espec. p. 44. Publicado originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1908.

liar) de la identidad hispánica. Entendemos que esta diferenciación ni es posible, ni clarificaría la naturaleza simbólica de las obras que nos ocupan. No en vano, tanto la reflexión regional como la nacional respondían a un mismo proceso introspectivo y surgían de unas inquietudes y un momento histórico y social coincidente. Se trataba de representar arquetipos que recogieran una identidad colectiva, si estos se correspondían con la región o con la nación, era una cuestión que, en muchos casos, era ajena a los propios artistas. Ahora bien, estos, más allá de su adscripción ideológica personal, participaron conscientemente de ese clima de reivindicación identitaria generando las imágenes que lo nutrían.

Y así lo entendieron, con mayor o menor entusiasmo, determinados críticos. Hubo quienes, como José Francés, aplaudieron cualquier síntoma de descentralización artística, al tiempo que criticaban las imposiciones estéticas del ámbito madrileño: «limitado al españolismo áspero, duro y un poco grosero de los pueblos castellanos»[16]. Por el contrario, otros como Ballesteros de Martos, se lamentaban de la constante proliferación de identidades diferenciadas: «Ahora descubrimos una raza y una nación en cualquier parte y tratamos enseguida de establecer las diferenciaciones y ahondar las oposiciones, con un egoísmo suicida que puede traer fatales consecuencias para todos»[17]. Añadía a continuación que los Zubiaurre no habían tratado de hacer nacionalismo vasco con su pintura, como tampoco habían tratado de hacerlo castellano u holandés. Como mucho, sentenciaba dejando clara su propia adscripción ideológica, podía hablarse en ellos de «españolismo», puesto que solo una raza poblaba España.

Lo que Ballesteros y algunos otros no supieron ver es que el proceso, en realidad, tenía un doble recorrido. Es evidente que las imágenes del regionalismo pudieron contribuir al afianzamiento de las identidades locales. Pero lo cierto es que, al mismo tiempo, estas contribuyeron a la definición de un nacionalismo estético español basado en la superposición de diferentes expresiones de lo regional. No en vano, los procedimientos plásticos seguidos eran, salvo quizá en el caso catalán, equivalentes.

En definitiva, podemos concluir que ese repertorio simbólico activado en buena medida por la pintura regionalista, más allá de sus diversas interpreta-

---

16 Lago, S. (José Francés), «La Exposición Nacional de Bellas Artes. Los cuadros de género», *La Esfera*, n.º 184, Madrid, 7 de julio de 1917.

17 Ballesteros de Martos, A., *Artistas españoles contemporáneos: el arte en España*, Madrid, Mundo Latino [1920?], p. 66.

ciones, fue sancionado e incorporado al imaginario colectivo. Y en buena medida permanece a día de hoy vinculado a no pocas expresiones de la cultura popular. Del mismo modo, la problemática subyacente, la relativa a la construcción de las identidades nacionales, sigue dando pie a no pocos debates. Tal vez sea el momento de revisar si, en ocasiones, no estaremos sino repitiendo vacuos discursos del pasado.



Fig. 1. Ignacio Zuloaga, Maurice Barrès ante Toledo, *1913. Musée Lorrain (Nancy). El ideólogo del nacionalismo político francés y la ciudad más invocada por el españolismo castellano reunidos por el pintor vasco. © Ignacio Zuloaga, VEGAP, Zaragoza 2014.*

GEOMETRÍA Y SÍMBOLO: LA REPRESENTACIÓN DE MIRADAS EN LA OBRA DE MITSUO MIURA[1]

Laura Clavería[2]

1. Introducción

En 1994, tras más de dos décadas dedicadas a la observación detenida y cuidada de la naturaleza y a la plasmación de sus fenómenos más característicos en su trabajo, Mitsuo Miura (1946, Kamaishi, Japón) emprende un nuevo camino profesional inspirándose en el ambiente de las grandes metrópolis y los elementos que las caracterizan. De este modo, inaugura una nueva serie conocida como *El Paisaje Urbano* en la que las técnicas, los colores y las formas representadas van virando paulatinamente para poder expresar el dinamismo y la efervescencia propios de esos espacios[3].

Ahora bien, al igual que sucedía en *La Playa de Los Genoveses* (1986-1996)[4], en el conjunto de obras que ahora nos ocupa también aparecen formas geométricas simples que actúan en realidad como símbolos de otras realidades. En este sentido, interesa sobre todo destacar las investigaciones que el artista rea-

---

1 Nos gustaría expresar nuestro más profundo agradecimiento a Mitsuo Miura por su generosa y constante colaboración y muy especialmente por habernos permitido entrevistarle, consultar sus archivos y estudiar las obras que conserva en su taller, sin lo cual nos hubiera sido imposible llevar a cabo esta investigación.

2 Miembro colaborador tanto del Grupo de Investigación Consolidado *Vestigium* como del Proyecto de Investigación I+D titulado «Coleccionismo y coleccionistas de arte japonés en España» (Referencia: HAR2011-26140), en los cuales se enmarca este artículo. Investiga sobre arte contemporáneo japonés y artistas japoneses en España. Dirección de correo electrónico: laura.claveria@outlook.com.

3 Clavería García, L., «El Paisaje Urbano (1994-2010)», en *Artistas japoneses contemporáneos en España: la producción artística de Mitsuo Miura*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013 (tesis doctoral), pp. 590-632.

4 Clavería García, L., «Paisaje y símbolo en la obra de Mitsuo Miura: la serie de *La Playa de Los Genoveses*», *Artigrama*, 25, Zaragoza, 2010, pp. 665-680.

liza dentro de *El Paisaje Urbano* en torno al concepto de mirada. Este tema será recurrente a lo largo de toda la serie desde 1996 y aparecerá representado de muy diversas maneras, aunque siempre asociado a la idea de consumo que tan presente se encuentra en nuestra sociedad.

II. Las primeras representaciones de miradas

Entre 1995 y 1998 Mitsuo Miura trabaja en un conjunto de obras titulado «Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos»[5]. Es precisamente en esta serie donde se enmarca la realización de un conjunto de *collages* fechados en 1996 en los que, a diferencia de las pinturas y los grabados que realiza en este momento, los diseños irregulares que los protagonizan están rodeados por innumerables rectángulos o triángulos de tamaños y colores diversos que parecen estar movidos por inexplicables fuerzas magnéticas[6]. Este tipo de juegos compositivos centrífugos y centrípetos son los que le sirven a Miura para intentar reproducir gráficamente las miradas de los moradores de las ciudades actuales. Así, lo que Miura nos presenta en estas piezas no es sino la traducción a un lenguaje geométrico de las múltiples y constantes miradas que se producen en la sociedad de consumo en la que vivimos.

Del mismo modo, en 1996 y 1997 Miura lleva a cabo un conjunto de fotografías tratadas por ordenador en las que desarrolla este tipo de temática[7]. En algunas de ellas, el centro de las piezas está formado por una serie de rectángulos superpuestos, mientras que en otras aparece un espacio vacío. El diseño se completa con la combinación de juegos de positivo y negativo que decoran alternativamente unas u otras partes de la composición.

Lo impactante de estas piezas sin duda es la forma en que Miura logra transmitir la potencia y el dinamismo de las miradas que vienen y van con o sin un objetivo fijo, cualidad esta que será una constante en todas las obras en las que aborde este tipo de temática. Además, reproduce a la perfección una cierta sensación de desorden, hostilidad y discordia, así como las tensiones que se producen entre los diferentes agentes protagonistas de la composición.

---

5 *Mitsuo Miura. Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, Burgos, Caja de Burgos, [1997].

6 Igualmente, en 1997 Miura también lleva estas investigaciones a la obra gráfica, realizando una serie de serigrafías.

7 Murría, A. *et al.*, *El ruido del tiempo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996; ídem, *Mitsuo Miura*, Bens (A Coruña), Museo de Arte Contemporáneo / Unión Fenosa, 2001.

Por otro lado, en 1997, Miura realiza una serigrafía en la que su interés por la representación de miradas se evidencia mediante el uso de una forma central ovalada –que recuerda a un ojo– de la que parten una serie de líneas de distintos colores. No obstante, esta será la única ocasión en la que Miura aborde este tema desde un lenguaje cercano a la figuración.

En 1998, Miura inicia «Una mirada *tutti frutti*», un conjunto de piezas triangulares de madera cuyo interior está constituido por diversos tipos de estructuras. Todas ellas se pintan en acrílico con colores alegres y suaves que –como su propio nombre indica– podrían calificarse de *tutti frutti*[8]. Se trata de una solución sumamente sencilla, pero de extraordinaria eficacia y belleza con la que consigue contagiar al espectador de su personal sentido del humor y de su visión placentera de la vida.

Tal y como su título anuncia, en ellas Miura representa los distintos modos de mirar que le han llamado la atención en el entorno urbano. De hecho, el propio artista, refiriéndose a este tipo de piezas, explicaría:

> Esta obra está relacionada con la oferta y demanda en la vida cotidiana de las grandes ciudades, donde las llamadas constantes al consumismo crean una estética muy especial de nuestros días, que, sin entrar en valoraciones –bueno/malo–, intento expresar representando esa mirada refrescante del deseo y las ilusiones en función del *Big Show* que tanto nos atrapa[9].

iii. La temática de miradas en «Escaparate» y «Show window»

A partir de 1998, en paralelo a su investigación de los escenarios urbanos, Miura se interesa también por la estética que subyace en diversos tipos de revistas y la intenta transmitir a algunas de sus obras, combinándola con la idea de mirada. Así surge una serie de *collages* en los que el artista sintetiza las cualidades formales que caracterizan a determinados tipos de publicaciones y a su publicidad para que puedan ser captadas de un solo vistazo.

Igualmente, en ellas nos propone distintos tipos de escaparates según el producto que anuncian, intención esta que se verifica por el hecho de que en algunas ocasiones el propio artista las ha titulado precisamente *Escaparate*[10].

---

8 Murría, A. *et al., Mitsuo Miura… op. cit.*

9 Navarro, M., «Mitsuo Miura, como un zumo de limón», *El Cultural, La Razón*, Madrid, 9 de mayo de 1999, pp. 34-35.

10 Navarro, M., *Mitsuo Miura. Show Window*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2005.

Igualmente, jugando con los diseños creados (según el colorido, la tipografía, las imágenes o la composición), este tipo de esquema le sirve también para representar gráficamente distintos tipos de miradas y los mecanismos que estas desarrollan en una sociedad de consumo. Algunas de ellas resultan concentradas, obsesivas, consumistas o inquisitivas, otras son dispersas, casuales, perdidas o vagas, mientras que otras simplemente parecen soñadoras o curiosas.

En 1999, Miura llevará un paso más allá todas estas ideas, fotografiando algunos de estos pequeños *collages* y realizando impresiones digitales con *plotter* sobre papel. En ellas lo manual y artesanal de las piezas anteriores da paso a lo artificial y tecnológico. Además, los colores y los brillos resaltan de una manera mucho más acorde con la estética urbana que desean emular. Estos hechos sumados al considerable tamaño que tienen –100 × 70 cm–, hacen que resulten sumamente impactantes, atrayentes y originales.

En definitiva, estas piezas nos hablan de una forma de consumismo que se vincula, sobre todo, a la publicidad. No en vano, el artista considera que el urbanita actual está consumiendo imágenes de este tipo constantemente. Miura nos demuestra así una especial inclinación tanto por la estética que envuelve a las pancartas, los neones o las vitrinas como a las miradas que las recorren y que justifican su existencia.

Igualmente, este estudiadísimo universo también tendrá eco en *Escaparate*, una instalación diseñada en 1999 para cubrir todos los muros de uno de los espacios –incluida la escalera de acceso al mismo– de la Galería Helga de Alvear de Madrid[11]. En ella, encontramos multitud de bandas de colores que se yuxtaponen y parecen converger en determinados puntos de la sala a modo de atentas miradas. Además, el montaje se completa con espejos rectangulares que multiplican los puntos de vista, los efectos ópticos y los juegos de reciprocidades.

Ese mismo año, el Tozai Bunka Center, un centro de cultura española situado en Tokio, invita a Miura a intervenir en algunos de sus espacios. Allí crea *Show window* utilizando cintas multicolores de nylon que unen distintos puntos de la sala, recorriéndola. Estas cintas funcionan como miradas congeladas, como flechas procedentes de los ojos de todos aquellos que tanto desde dentro como desde fuera del local se acercan a contemplar su espacio interior. De este modo, llenan de vida y de dinamismo el lugar y transforman todo el espacio de exposición tanto en un escaparate de sí mismo[12], como en una festiva tela de araña[13].

---

11 Murría, A. *et al., Mitsuo Miura… op. cit.*, pp. 42-43.
12 Montesinos, A., *Mitsuo Miura*, Asturias, Museo Barjola / Servicio de Publicaciones del Principado, 2002, p. 2.
13 Meléndez, A., «Mitsuo Miura», *Lápiz,* 184, 2002, p. 78.

En el año 2000 Miura inicia bajo el título de «Show window» un conjunto de obras en las que desarrolla al máximo su análisis sobre el elaborado sistema de consumo del mundo actual, así como de los diversos medios de exhibición y de publicidad que de él se derivan (vallas publicitarias, anuncios de televisión, etc.). Y es que para este artista la ciudad entera y prácticamente toda nuestra existencia se han convertido en una especie de escaparate, entendiendo este en un sentido global, como un complejo y organizado entramado en el que lo que más importa e influye es la apariencia de las cosas, es decir, todo lo que observamos. De este modo, la temática de miradas será fundamental en muchas de sus obras de este periodo, tanto en sus instalaciones de cintas como en sus piezas bidimensionales.

En lo que a las primeras se refiere, Miura desarrolla aspectos como su composición, su carácter efectista y festivo, su vinculación con la temática urbana o su sentido de la ocupación y adecuación espacial. En ellas sigue investigando sobre las miradas de los consumidores en nuestra sociedad actual, las cuales parece congelar y materializar mediante cintas de nylon. Ahora bien, en este momento dichas cintas suelen partir e ir a parar a una serie de volúmenes geométricos de poca altura que podrían interpretarse respectivamente como el punto de origen de una mirada –el espectador– y el de destino –un determinado objeto de un escaparate, una imagen en un cartel, etc.–.

Uno de los aspectos más fascinantes de este tipo de producciones es, sin duda, la perfecta simbiosis creada entre obra y lugar. En este sentido destacan las intervenciones que el artista lleva a cabo en el año 2000 tanto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid[14] como en el Museo Barjola en 2002, concretamente en la Capilla de la Trinidad[15]. En esta ocasión, la composición es mucho más compleja y abigarrada que en los casos anteriores y además consigue ofrecer un efecto más homogéneo. El espacio se convierte en un ir y venir de miradas policromas, en un arco iris desordenado o en una tela de araña mágica que seduce al espectador para luego atraparle y sumergirle en un mundo de movimiento y de color. Además, sobre el zócalo situado en la parte inferior de las paredes que delimitaban el espacio se dispone una serie de tubos fluorescentes blancos que aumentan la sensación de encontrarnos ante una estética comercial. En este sentido, basta recordar las palabras de Gabriel Rodríguez quien considera la instalación como la «confluencia entre la mirada ansiosa consu-

---

14 Dicha instalación se produce con motivo de la exposición individual que el artista celebra allí del 8 de febrero al 2 de marzo de 2000.

15 Montesinos, A., *Mitsuo Miura…, op. cit.*

mista y el mantenimiento de la estética de la ceremonia intimista, en un ámbito de relajación, alejado de la frivolidad»[16].

Igualmente espectacular es el montaje llevado a cabo en la Galería Evelín Botella en 2011, en el que el artista opta por crear un bosque de columnas que resulta absolutamente impactante por su belleza y capacidad de sugestión. En ella las cintas aparecen agrupadas y tensadas en sentido vertical, y están fijadas a un par de bases circulares que se sitúan en sus extremos superior e inferior.

Por otro lado, en lo que a su producción bidimensional se refiere, hemos de destacar la recurrencia de la temática de miradas tanto en murales como en lienzos. Entre los primeros podemos subrayar *Valla publicitaria*, una obra también realizada en el Círculo de Bellas Artes en el año 2000. En ella el artista dispone de modo aparentemente aleatorio y ante un fondo blanco una serie de círculos de distintos tamaños que están pintados de color rojo, al igual que el conjunto de líneas rectas que los acompañan[17]. Nuevamente, estas composiciones son representaciones de miradas, similares a las que veíamos en sus instalaciones pero llevadas a las dos dimensiones. De este modo, las líneas serían el equivalente a las cintas de nylon de colores y los círculos a los basamentos donde aquellas se fijan.

Una estructura muy similar a esta aparece también en los acrílicos sobre lienzo de gran tamaño que realiza en este momento. Estas obras se caracterizan por la aparición en primer plano de una serie de círculos monocromos de tonos pastel de los que salen líneas rectas del mismo color como si fueran miradas que se dirigen a distintos lugares. Estas se sitúan ante fondos bastante recargados en los que se combinan formas y estructuras muy diversas y de colores muy variados como si se tratasen de una especie de *patchwork* o de *collage* pintado.

Posteriormente, Miura parece abandonar parcialmente la temática de miradas durante un tiempo. No será hasta el año 2004 cuando la retome, aunque esta vez para explorarla en combinación con la idea de imágenes en movimiento y de la pasividad del espectador.

Así surge una serie de pinturas que proliferan hasta 2007 y que están protagonizadas por una figura geométrica que es la simplificación de un espejo retrovisor. Para Miura esta forma tiene una simbología especial que se vincula con la manera de observar y captar la realidad que prevalece en nuestra sociedad. En concreto, a través de este símbolo pretende reflexionar acerca del

---

16 Rodríguez, G., «Andreu Alfaro / Mitsuo Miura», *Arte y Parte*, 38, 2002, p. 90.
17 Montesinos, A., «Mitsuo Miura», *Minerva*, 41, 2000, p. 3.

modo rápido y constante en que consumimos imágenes, sin poder si quiera digerirlas, a través de, por ejemplo, los medios de comunicación o la publicidad en todas sus modalidades[18]. Este bombardeo indiscriminado que llega a nuestras pupilas, que se ha convertido en un modo de percepción casi pasivo, es fácilmente vinculable –según Miura– a la recepción constante, veloz e indirecta de nuevos paisajes que aparecen reflejados en el retrovisor de nuestro coche mientras conducimos. Es decir, para el autor, la ciudad contemporánea con sus sistemas de información, publicidad y comunicación parece introducir en nuestra mente imágenes e ideas a un ritmo comparable a los paisajes que reflejan este tipo de espejos.

Dicha forma aparecerá repetidamente en muchas de sus obras de este momento, creando combinaciones de colores sumamente variadas, aunque siempre de tonalidades vibrantes, luminosas, ácidas incluso. De este modo, a pesar de la importancia que posee la forma rectangular central, se podría afirmar que el verdadero protagonista es el color.

Otra de las fórmulas vinculada a los diferentes tipos de miradas que Miura investiga consiste en agrupar líneas multicolores que se dirigen hacia uno de los extremos cortos del lienzo[19]. No obstante, estas disposiciones se han encontrado hasta la fecha únicamente en un díptico fechado en 2004 y en un tríptico de 2006. En ellos, dichas delgadas franjas destacan al situarse ante fondos neutros de colores muy suaves.

Por otro lado, en 2005 retoma las composiciones de rectángulos concéntricos que ya habíamos visto en los *collages* de 1999. De este modo, concibe cuadros de una intensidad comparable a una mirada fija y penetrante. En ocasiones, estas formas aparecen junto a rectángulos enmarcados, líneas conectoras, superficies monocromas, etc. No obstante, los resultados más impactantes nos llegan con aquellas piezas en las que estos rectángulos superpuestos y ordenados en sentido decreciente hacia el centro ocupan la práctica totalidad del lienzo. Además, para su realización Miura utiliza a menudo colores muy vivos que ensalzan la fuerza de las composiciones.

Paralelamente, aunque sobre todo entre el año 2007 y 2008, Miura trabaja con este tipo de estructuras de miradas, pero simplificándolas, ya que, aunque

---

18 Información transmitida por el artista en una entrevista realizada en Madrid el 28 de marzo de 2009.

19 Llorca, P., *Mitsuo Miura. Dos tiempos-Dos paisajes*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas, 2012.

hay excepciones, a menudo reduce el número de rectángulos concéntricos utilizados y aumenta su anchura. Además, la composición se plantea desde un punto de vista vertical y no horizontal como viene siendo habitual hasta entonces.

Otra de las soluciones que el artista propone dentro de su investigación de la temática de miradas aparece en las obras que realiza en 2010. En ellas se observa un conjunto de líneas rectas y de colores que se unen en el centro de la composición y ante las que el espectador no puede sino dejarse llevar por su magnetismo. Sus fondos suelen ser de colores monocromos y a los lados se dibujan sendas franjas verticales y estrechas. No obstante, también podemos encontrar ejemplos en los que cada uno de los triángulos resultantes de las divisiones radiales que crean las líneas mencionadas se pinta de distintos colores.

Sin duda, cada una de estas piezas puede interpretarse como la representación gráfica de la trayectoria que recorren nuestros ojos cuando observamos un escaparate o un cartel o cuando deseamos un producto, en ocasiones de forma fugaz, en otras de manera detenida y persistente.

Conclusiones

Tal y como hemos podido analizar en la presente comunicación, la temática de miradas tiene un protagonismo especial en la producción de Miura más reciente, pues aparece con una gran frecuencia y demostrando una enorme versatilidad. No en vano, se adapta y aplica a muy diversas tipologías (obra gráfica, *collage*, pintura, escultura, instalación, etc.). En ocasiones, aparece trabajada de forma autónoma, mientras que en otras se enmarca dentro una investigación más amplia en torno a la idea del consumismo, la estética de las revistas, los escaparates, la publicidad, el movimiento, la pasividad del espectador, etc.

A lo largo de toda la serie de *El Paisaje Urbano*, el artista recurre a un lenguaje que –salvo en casos excepcionales– resulta puramente abstracto y que está construido a partir de la combinación de formas geométricas simples (triángulos, rectángulos, círculos, etc.). Ahora bien, en las obras que hemos analizado en esta ocasión, Miura utiliza dicho lenguaje no como un fin en sí mismo, sino como símbolos que representan las miradas congeladas de los habitantes de las ciudades modernas.

Con todo, las formas geométricas no se llegan a utilizar de manera independiente ni llegan a sustituir al objeto de la representación, como por ejemplo

sí ocurre en la serie de «La Playa de Los Genoveses», por lo que no se puede decir que Miura los utilice como símbolos autónomos.

En ocasiones, Miura representa miradas que recorren los escaparates, en otras que se centran en un objeto o que observan pasivamente los medios de comunicación. Así, se subrayan distintos aspectos de las mismas como, por ejemplo, su recorrido o su movimiento o el sentimiento que las origina (curiosidad, deseo, frustración, envidia, poder…). Sin embargo, en todas ellas la composición y el cromatismo juegan un papel fundamental, pues contribuyen a enfatizar sus cualidades más definitorias.

En suma, nos encontramos ante unas obras de gran intensidad que representan a la perfección la gran ciudad, el consumismo y las relaciones que se establecen entre el ciudadano/espectador y los diversos tipos de imágenes que encuentra en su existencia cotidiana.

EL AGUA Y LA PINTURA. UNA LECTURA DE CARLOS ALCOLEA

Julián Díaz Sánchez
UCLM

A M.ª Ángeles

Aprender a nadar es un texto de gran singularidad en el ámbito de la teoría del arte escrita en España; revela los amplios intereses intelectuales de su autor, Carlos Alcolea (1949-1992) y apela directamente a Gilles Deleuze, Félix Guattari, Marcel Duchamp (más de lo que parece), Antonin Artaud, Marcel Proust, Lewis Carroll (presente también en su pintura) y Michel Foucault. No es una guía de la pintura de Alcolea, aunque pueda leerse «como si se tratase de otros colores, otros pigmentos, otras líneas y gestos, otros volúmenes, otras texturas e imágenes»[1], es una evocación del arte de la pintura (en el más amplio sentido del término) y posee un enorme contenido simbólico.

Si todo libro es un inventario de obsesiones, aquí podemos encontrar algunas de las del grupo de «olvidados»[2] al que (pese a la singularidad indudable de su obra) perteneció Carlos Alcolea; un grupo muy preocupado por la intelectualización del hecho artístico[3]; Pérez Villalta lo explicaría con gran claridad; «Las obras de nuestros mayores inmediatos se articulan en canales de expresión unilineales, se limitan al desarrollo de ideas únicas que condicionan una sola lectura posible. Y, frente a las obras-tesis de los años sesenta, nosotros proponemos la ocultación, complejidad y lectura lenta de la obra»[4]. Carlos Franco también reivindicó la pintura como alta cultura (en un momento, hay que recordarlo, de explosión de la industria cultural en España); «la oferta más popular es aquella en la que el exterior está en movimiento, como en el cine, el

---

1 Carpio, F., *Palabra de artista*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2007, p. 7.

2 Escribano, M., «Última entrevista con Javier Utray», *Arte y Parte*, 78, 2008, p. 42.

3 Utray, J., «Los pintores de la tercera generación en Cádiz», *Gaceta del Arte,* 28, 30 julio 1974, p. 28.

4 Calvo Serraller, F., «La purga de los setenta», *Lápiz*, 23, 1985.

video, la noria, el teatro, la música… la propensión a interpretar por mímesis, movimiento-arte, creó y crea una tendencia contraria a la pintura… porque el espectador suele odiar verse como en un espejo. El silencio del cuadro permite al espectador escucharse, acecharse sin palabras para sentir qué hay tras lo indescifrable. Y no hay que olvidar que el creador, al fin y a la postre, es también espectador»[5]. Hay ecos en esta cita de la noción duchampiana de acto creador[6].

Aprender a nadar parece participar de estas ideas, su autor se sumerge (nunca mejor dicho) en el proceso creativo intentando asumir, al mismo tiempo, el papel del artista y el del espectador, como él mismo escribió a propósito *de Étant donnés*, de Duchamp, parece querer que el exterior sea el interior en este libro lleno de paradojas, trampas y referencias intelectuales, que quiere recorrer la pintura por dentro y por fuera, esta parece ser una clave.

El libro se abre con una reproducción del intrigante *Cupido Victorioso*, de Caravaggio, y unos versos de Alcolea de los que, al parecer, el pintor se sentía extremadamente orgulloso, «sospecho que los creía la llave con la que abrir su pintura»[7], dicen así: «Yo soy la cuerda / Soy quien acompaña a la flecha / hasta que se desprende de mí». Del cuadro de Caravaggio se ha dicho que es una posible parodia de las pinturas de Miguel Ángel y que representa una alegoría del triunfo del amor terrenal sobre «los símbolos del mundo moral e intelectual»[8], amenazante con la flecha y dejando a la espalda el violín, el laúd, la escuadra y la partitura ¿Un ejercicio de ironía? no es raro, casi todo en este libro tiende a la paradoja, como la obra de Alcolea, plana y profunda, jugando con la perspectiva y la silueta incluso antes de lanzarse al agua y, por supuesto, altamente intelectualizada, como el libro. En la página siguiente, junto al poema, un cuadrado lógico con las letras C y B, y la fecha noviembre de 1979, ¿Baco y Cupido? ¿Carlos y Baldomero? El cuadrado se repite de modo obsesivo en el bloc de notas de Alcolea.

El libro está lleno de caminos abiertos, senderos que se bifurcan, podría decirse en términos borgianos: escribir un diario de viaje (anotando los líquidos que recorren el cuadro) o trazar una cartografía que es un viaje sin memoria; superficie, profundidad, narración y descripción componen el cuadrado lógico de la pintura.

---

5 Franco, C., «Retrato inacabado de Luis Gordillo ante un espejo», *Arte y Parte*, 7, 1997, p. 14.
6 Duchamp, M., «El proceso creativo» (1957), en Jiménez, J. (ed.), *Escritos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.
7 González García, Á., «Vida y obra de Carlos Alcolea. Hacer equilibrios para caerse», en *Carlos Alcolea*, Madrid, MNCARS, 1998, p. 33.
8 Friedlander, W., *Estudios sobre Caravaggio*, Alianza, 1982 (1955), Madrid, p. 125.

Son los cuatro elementos de la pintura ante los que se impone la ironía, «que se atraviesa en el campo social»[9], ironía inoportuna que tiene que ver con el método de natación, «poner el cuerpo en contacto con el agua sin riesgo de oxidación» (literalmente, no mojarse). La ironía es un «esquema de contradicción o disculpa hermética que se adosa en el borde de la representación»[10]. Sin olvidar el juego, *Iron* (hierro en inglés), puede que oxidado, como el puente de San Francisco orinado, como el trasatlántico hundido; Duchamp evocó uno en la postal que envió en 1936 a Meret Oppenhein, «He aquí –decía– un objeto fabricado para una eventual exposición en el fondo del mar»[11].

La ironía salva del riesgo, desenmascara, deja al descubierto; Sócrates la utilizó con éxito para desmontar los argumentos de los sofistas, el propio Alcolea la usó para desacreditar a la pintura informalista, que consideró como un capítulo de las peores tendencias de la pintura española, demasiado negra, El propio texto se presenta, me parece, como alternativo a los escritos atormentados de los informalistas. La ironía es el arte de rozar, de no profundizar[12].

La sonrisa helada del gato que ilustra el libro, va más allá de la ironía, unos labios sonrientes, unos dientes y unos bigotes (de gato), muy esquemáticos, muy *pop*, paralizantes, una sonrisa más terrorífica que la que aparece en el díptico *Alicia en el país de las maravillas. Alicia a través del espejo* (1979), de nuevo; esa sonrisa es todo un emblema, se utilizará en la convocatoria de presentación del libro.

La sonrisa del gato, extremadamente figurativa, aparece junto a un rectángulo dividido en otros cinco, atravesados por una línea continua que parece sugerir un mapa, un diagrama ¿o es un hilo, de tres metros de largo como se indica en el gráfico? Tres metros, aproximadamente, suman los tres hilos que Duchamp utilizó para su obra *Trois Stoppages-Étalon* (1913-14), donde se contiene un modo de pintura azarosa. Aprender a nadar es saber poner el cuerpo en el agua sin riesgo de oxidación, pero hundirse en la piscina, «atreverse a pintar», dirán los autores del manifiesto de la exposición *1980* (porque no se puede prescindir de la pintura; «si la pintura ha muerto, nosotros necrófilos», ha dicho Alcolea en alguna ocasión).

El segundo epígrafe del libro, «Principio del humor» incide también en la polisemia que tanto interesa a Alcolea (Humor como estado de ánimo o como

---

9 Alcolea, C., *Aprender a nadar*, Madrid, Los libros de la Ventura, 1980, pp. 13-14.

10 *Ibidem*, p. 13

11 Díaz Sánchez, J., «Perec, Kawara, Morley, en tarjetas postales», en Cabañas Bravo, M. *et. al.* (eds.), *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 249-254.

12 Jankelevitch, W., *La ironía* (1964), Madrid, Taurus, 1982.

líquido), P. H. como abreviatura o como medida de acidez o alcalinidad de una disolución, pero acidez es un término que, según se utilice, tiene que ver con el sentido del humor. «Propiedad del sentido (del humor) que cada cual aplica como le da la gana»[13], afirmación que puede tener que ver con la idea (expuesta de modo irónico) de que un cuadro no puede leerse literalmente. Nada puede leerse de manera literal (hemos de recurrir a lo simbólico), nada puede mezclarse, «sería lo mismo que admitir que toda descripción recorra una biografía»[14]. Pero Alcolea alude a un Ph que tiene que ver con otro tipo de acidez por la cual la locura atraviesa el P. H. de forma parecida, todo esto influye en el resultado de la pintura. Estar ahí, relacionado con el mundo, *Dassein* (1976); «Duchamp tiene la ventaja de pasar desapercibido, viaja, escribe, juega al ajedrez, muta, hace que no hace nada»[15].

Los humores se inflan y «empieza a configurarse el desequilibrio osmótico a modo de hormigueo famélico»[16], y la aparición de Schreber, citado, que tiene que ver con el cuadro, *Schreber also escribe* (1976) «Quien no ha experimentado lo que yo he debido pasar, no podrá imaginar hasta qué punto doy importancia a esa facultad que me era dada de dibujar. En el desierto infinito de mi existencia uniforme, a través del martirio del espíritu que me era impuesto por las habladurías insanas de las voces, esto me ha sido muy a menudo, los días y a todas horas». Ángel González explica la atención con la que Alcolea leyó las *Memorias de un enfermo de nervios*, del presidente Schreber. No es raro, las memorias imponentes del juez llamaron la atención de Freud, Canetti, Lacan y Deleuze, entre otros. Schreber parece querer estar dentro y fuera de la enfermedad, describir e interpretar, a la vez, sus alucinaciones asombrosas.

Pasar del plano del delirio al de la lucha viva, locura y conocimiento como componentes de la pintura, dice Alcolea. La presencia de Schreber suscita el Anti-Edipo, de Deleuze y Guattari (todo un hito para Alcolea según han dicho cuantos han escrito sobre él), como deconstrucción de sistema freudiano, la sodomización de Schreber por los rayos solares y la edipización por Freud del presidente[17], todo esto lleva al ano solar de Bataille, otro gran

---

13 Alcolea, C., *op. cit*, p. 17.

14 *Ibidem*, p. 20

15 Rivas, Q., «Virutas para Carlos Alcolea» (2002), en *Cómo escribir de pintura sin que se note*, Madrid, Árdora, 2011, p. 363.

16 Alcolea, C., *op. cit*., p. 21.

17 Freud, S., «Observaciones psicoanalíticas de un caso de paranoia» (1911), en Schreber, D. P., *Memorias de un enfermo de nervios*, Barcelona, Sexto piso, 2012.

experto en polisemias: «el aire es la parodia del agua, el cerebro es la parodia del ecuador, el coito es la parodia del crimen»[18], un texto que concilia contrarios, noche y día.

Actividad acuosa o Antonin Artaud, «el arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación»[19], sin duda Alcolea habría suscrito esa afirmación, igual que la relación de amor-odio que Artaud estableció con la norma: «Quisiera escribir al margen de las gramáticas, encontrar un medio de expresión más allá de las palabras. Y a veces creo que me aproxima mucho a esta expresión, pero todo me lleva de nuevo a la norma»[20]. La presencia del poeta confirma el sentido múltiple que Alcolea atribuye a la pintura, su carácter conceptual, podríamos decir, aplicable a una parte importante de los artistas del grupo, una suerte de figurativismo conceptualista, estudiado de manera minuciosa en la obra de Rafael Pérez Mínguez[21].

El cuadro y el cuerpo, la biología está en el agua no en los cuerpos, identificados con la superficie, sin órganos, como en *El Antiedipo*[22] (Deleuze y Guattari, 1985); en otro lugar los filósofos descartarán la idea del libro como imagen del mundo[23], la pintura tampoco debe serlo, hay una relación rizomática entre libro y mundo, entre pintura y mundo pero como el libro, el resultado será una imagen intelectual, simbólica del mundo, no es posible el realismo; «más vale entonces que hablemos del *realismo* como hablaba Baudelaire del 'heroísmo de la vida moderna': encarando y soportando la vergonzosa sospecha de que la pintura ha sido asesinada por el pintor»[24].

La piscina es recurrente en Hockney, como en Alcolea, pero la representación del agua debe vincularse al momento inaugural de la modernidad; el agua

---

18 Bataille, G., *El ojo pineal. El ano solar. Sacrificios*, Madrid, Pre-textos, 1996, p. 72.
19 Derrida, J., *La escritura y la diferencia* (1967), Madrid, Anthropos, 1989, p. 321.
20 Cabañas, K. M., «¿Hacia dónde va Artaud?», en *Espectros de Artaud*, Madrid, MNCARS, 2013, p. 17.
21 Vericat, J., «El arte contra el arte. La fotografía y el conceptualismo figurativista en Rafael Pérez Mínguez», en *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Madrid, MNCARS, 2009.
22 Deleuze, G. y Guattari, F., *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
23 Deleuze, G. y Guattari, F., *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pre-textos, 2005.
24 González García, Á., «Niágara Falls: consideraciones sobre cierto realismo», *Otras Figuraciones,* Madrid, Caixa de Pensions, 1981.

sirvió a los impresionistas para colocar la pintura en primer plano, por delante del tema, cuando el arte empieza a imitar los procesos[25].

Hay más asuntos; la piscina y la respiración asmática de los nadadores, nadar es como pintar, o al revés; todo el núcleo teórico del libro está en este epígrafe, que ha de analizarse con atención. Pintar es zambullirse en la piscina («tirarse a la piscina», en expresión coloquial), la piscina, como el espacio de la pintura, como el otro lado del espejo, es otro espacio, con sus propias reglas, más allá del «punto cero fingido a través del cual siempre se pretende todo: estética de la ideología o asunto del poder […] Nietzsche más Husserl: señal / herida»[26]. Aprender a nadar, dice Alcolea, es «conjugar los puntos relevantes de nuestro cuerpo con los puntos singulares de la idea objetiva»[27]. Aprender a nadar es aprender a pintar y esto es ser conciencia de lo analizado, más que analizar, ser conciencia de lo representado, más que representar; «el análisis nunca debe acabar en una forma crítica, sino en un compromiso con lo analizado. Siempre terminas por enamorarte del objeto de análisis»[28]. «El agua y la locura están unidas desde hace mucho tiempo en la imaginación del hombre europeo»[29], palabras de Foucault (*Historia de la locura en la época clásica*) que recoge, y suscribe, Alcolea.

No parece casual que la propuesta estética de Alcolea pase por Félix Valloton, como la de Duchamp; «siempre sentí una debilidad por él porque vivía en una época en que todo era rojo o verde y él usaba los pardos más profundos, tonos fríos y apagados; estaba anunciando la paleta de los cubistas»[30]. Valloton es el resultado de menos Munch y más Ingres, más baño turco, «cuerpos rellenos de carne a punto de estallar. Lo de dentro y lo de fuera»[31], pero ¿no era este el objetivo de la pintura moderna, pintar la esencia, lo de dentro, desde la apariencia exterior? Los modelos, sin duda, eran otros, pero en la visión acumulativa de Alcolea es posible esa superposición histórica. Esa debe ser la función de la recurrente cinta de Moebius.

---

25 Greenberg, C., «Vanguardia y kitsch» (1939), en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

26 Alcolea, C., *op. cit.*, p. 36.

27 *Ibidem*, p. 49

28 Rivas, Q., *op. cit.*, p. 367.

29 Alcolea, C., *op. cit.*, p. 49.

30 Cabanne, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp* (1967), Cáceres, Centro de Artes Visuales, 2013, p. 229.

31 Alcolea, Carlos, *op. cit.*, p. 51.

La pintura más allá de los cuadros parece el argumento principal de este libro; Quico Rivas utilizó esta idea hablando de una exposición de Alcolea; «si no hay muchos cuadros que ver en la exposición de Alcolea, tan solo cuatro, sí hay mucha pintura que ver, y cada cuadro promete no agotarse con una mirada, ni con dos ni con tres. Y no es esto poco al referirse a un cuadro, acostumbrados como estamos en el ejercicio de esta profesión a agotar exposiciones enteras aun antes de mirarlas [...] invitaciones a la zambullida [...] seducciones a la retina que prometen un viaje ininterrumpido, un deslizamiento continuo»[32].

Pintura haciéndose el muerto. Ezra Pound acusó a Thomas S. Eliot en alguna ocasión de «hacerse el muerto», Virginia Woolf fue más explícita, «le acusó de tener menos credibilidad que un cadáver»[33], así que la expresión es, sin duda, multidireccional. También lo es «aprender a nadar»; «cada vez que comienza un cuadro, [Manet] se zambulle de cabeza en él, como quien sabe que su plan más seguro para aprender a nadar, aunque parezca peligroso, es echarse al agua»[34].

Alcolea dijo en una ocasión que la imagen que quería dar era la del «mimetismo. No quiero ser visto para poder ver bien a los otros»[35]. Sabía bien que el mayor de los éxitos radica en la ocultación. Pintura haciéndose el muerto, un buen título de conjunto para la obra de Carlos Alcolea.

El agua y la pintura, además de una de las más recurrentes asociaciones en el imaginario de Carlos Alcolea, es el título de un texto escrito en 1984 y publicado por la revista *Lápiz* en el contexto de un interesante dossier sobre la presencia del agua en la historia del arte. El artículo puede considerarse un epígono de su libro *Aprender a nadar*. El agua, dice Alcolea, nos tienta como «ilusión amniótica de un mundo primitivo e inconsciente»[36], nos precede y nos sucede; «mientras alguien se ahoga en su propio llanto [esto sucede en algunas pinturas de Roy Lichtenstein, le ocurre también a Alicia] el Ródano continúa deslizándose»[37]; el agua es un mundo sin mapa (inefable), ante el que es mejor

32 Rivas, Q., «Carlos Alcolea», *Diario 16*, Madrid, 30 de enero de 1980.
33 Palomares, J. L., «Estudio preliminar», en Eliot, T. S., *El bosque sagrado*, San Lorenzo del Escorial, Langre., 2004, p. 99.
34 Mallarmé, S., «Los impresionistas y Edouard Manet» (1876), en Solana, G., *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Madrid, Siruela, 1997, p. 96.
35 Rivas, Q., «Virutas para Carlos Alcolea», *op. cit*, p. 370.
36 Alcolea, C., «El agua y la pintura», *Lápiz*, 18, 1984, p. 44.
37 *Ibidem*.

zambullirse que resistir; «Narciso hubiera podido ser Alicia de haberse zambullido. Eligió el aburrimiento»[38]; la pintura es «agua adhesiva» que, al evaporarse, deja ver los cuerpos en suspensión. Es el contacto con el color lo que hace permeable la idea, un mapa del agua debería ser tridimensional.

El agua en la pintura ha de adherirse a otras ideas, su expresividad depende del modo en que toma cuerpo. Solo el color puede permear el agua, el ojo es un mar «que protege la imagen antes del siguiente parpadeo»[39]. La escena (pictórica) dice Alcolea se ha quedado vacía, Baco solitario, casi Narciso, resistiendo a la tentación del abismo.

Así que el agua (como absoluto, como lugar de vida) y la pintura son la misma cosa, se ha de estar en el agua como se ha de estar en la pintura, ambas atraen y pueden ahogar, aprender a pintar es aprender a nadar, es aprender a mantenerse despierto, vivo, en el agua, en la pintura, pintar haciéndose el muerto puede ser de gran utilidad, hacerse el muerto es quedarse quieto, flotar, estar al pairo, camuflarse, en realidad (hay una fotografía de Alcolea, en el catálogo de su exposición póstuma de 1998, de la época de su servicio militar, los que hemos pasado por esa intensa experiencia, sabemos de la utilidad de «pasar desapercibido», el consejo más frecuente en ese trance), en el fondo, se trata de resistir al agua, como lo hace, una vez seco, el acrílico que tanto usó Alcolea.

El corolario a todo esto podría ser el guion que Alcolea escribió para un programa de televisión dedicado a Marcel Duchamp en 1984 (el año de las exposiciones simultáneas de Cezanne y Duchamp en Madrid) que nunca llegó a rodarse y algunos de cuyos pasajes reprodujo Quico Rivas, si es verdad que uno llega a enamorarse del objeto analizado, a identificarse con él, a Carlos Alcolea le interesaba el hecho de que Duchamp «provocó a los mirones a pintar para otros mirones», que pasara desapercibido, que fuera tímido, que se dejara tentar por el erotismo, el hecho de que en *Étant donnés* «el exterior es interior. El ojo debe acostumbrarse rápidamente a no privilegiar ninguna sensación […] es una nueva máquina lo que tenemos ante nosotros: máquina que funciona sin exteriorizarse, porque no tiene interior; visible, pero a condición de no retener la imagen, secreta, silenciosa»[40].

Es la apuesta por la pintura total, más allá de los cuadros.

---

38 *Ibidem*, p. 45.
39 *Ibidem*, p. 44.
40 Rivas, Q., «Virutas para Carlos Alcolea», *op. cit.*, p. 363.

LA ESPAÑA INFECTA:
LO GROTESCO EN LOS ÁLBUMES DE GUERRA Y LOS DIBUJOS REPUBLICANOS

Inés Escudero Gruber
Universidad de Zaragoza

El recurso a lo simbólico en las creaciones artísticas de la Guerra Civil española fue una constante. Los artistas emplearon un extenso catálogo iconográfico constituido por símbolos políticos, a menudo apoyados en metáforas visuales y alegorías, para responder a las exigencias propagandísticas que la guerra marcaba. Pero también hubo artistas que recurrieron a otro tipo de simbolismo cuya presencia en buena parte de la producción artística republicana es innegable, especialmente en los dibujos. Nos referimos al fenómeno estético de lo grotesco como lenguaje simbólico.

Lo grotesco es un fenómeno complejo que ha sido objeto de numerosos estudios[1]. De manera breve, podríamos definir lo grotesco como una condición oculta, más bien terrorífica o simplemente extraña, que suele representarse mediante elementos fantásticos o deformaciones físicas próximas a la sátira. Lo grotesco hace referencia a la naturaleza bestial del hombre; una particular unión, la de lo bestial y lo humano, advertida por Baudelaire en sus reflexiones sobre *Los Caprichos* de Goya[2]. Pero acerca de la obra del genio aragonés, exponente de lo grotesco, es más interesante para nuestro trabajo la valoración que otro poeta, José Bergamín, escribió en plena guerra en las páginas de *Hora de España*: «Goya empezó a temporalizar sus historias pintadas humanizándolas de verdad. […] No hace laberintos, hace monstruos. Pero monstruos humanos»[3]. Y es que el maestro aragonés no es solo un referente de

---

1 El trabajo de referencia más actualizado y con el que nosotros hemos trabajado es el de Wolfgang Kayser: Kayser, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, (Trad. Juan Andrés García Román), Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

2 Baudelaire, C., *Lo cómico y la caricatura*, (Trad. Carmen Santos), Madrid, Visor, 1989, p. 120.

3 Bozal, V. y Lomba, C. (com.), *Goya y el mundo moderno*, Barcelona, Lunwerg, 2008, p. 224 (en nota al pie 1).

lo grotesco sino que también lo fue para los republicanos durante la Guerra Civil, quienes vieron en la figura de Goya un modelo a seguir y en la guerra de la Independencia contra los franceses testimoniada por el artista, una equivalencia con su guerra de liberación contra el fascismo[4].

La producción artística de la guerra se vio afectada por la función propagandística impuesta, pero a pesar de ello, dibujos y grabados destacaron por su abundancia y su valor artístico. La razón se encuentra en las características propias del dibujo. Para dibujar son necesarios pocos medios (algo nada despreciable en plena guerra cuando los materiales escasean), y la manera de trabajar del artista resulta más fresca y espontánea, de modo que las impresiones y los sentimientos vividos en momentos y situaciones determinados se expresan de forma más natural en el papel[5]. Además, los dibujos y grabados son fácilmente reproducidos en serie, cualidad que favorece su difusión.

La espontaneidad del arte del dibujo y su inmediatez son las cualidades que le convierten en el vehículo idóneo de lo grotesco; y es que el dibujo «obedece a la ocurrencia fantástica transitoria»[6]. El pequeño formato comúnmente utilizado para dibujos y grabados es también adecuado para plasmar lo grotesco, porque resulta más íntimo, igual que el blanco y el negro son más apropiados que el color.

Los álbumes de guerra constituyen la manifestación más representativa del realismo bélico español. Son series de dibujos y estampas editadas por órganos de propaganda, de un solo autor o de varios. En su carácter serial encontramos otra nota de lo grotesco: Kayser subraya que la fórmula favorita de lo grotesco es la creación de ciclos[7], hecho que podemos constatar gracias al análisis que hace Bozal sobre este fenómeno a propósito del *Álbum C* de Goya: «la serie

---

4 La importancia de Goya para los republicanos ha sido tratada por Álvarez Lopera, J. y Gamonal Torres, M. A., «Los republicanos españoles y Goya (1808-1936)», en *Ve. Congrés espanyol d'història de l'art: Barcelona 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984, Vol. 2. Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1890)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1987, pp. 215-224; así como por Basilio, M., «"Esto lo vio Goya. Esto lo vemos nosotros": Goya en la Guerra Civil Española», en Mendelson, J. (ed.), *Revistas, modernidad y guerra*, Madrid, MNCARS, 2008, pp. 99-116, ensayo en el que la autora se refiere a la importancia de Goya y del pasado español para ambos bandos.

5 Alix, J. (com.), *El pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 72.

6 Kayser, W., *op. cit.*, p. 299.

7 *Ibidem*, p. 288.

desarrolla su sentido en la secuencia que une a unos dibujos con otros. Cabe decir algo así como que unos apoyan a otros, unos completan a otros, convirtiéndose todos en horizonte o marco del que en cada momento contemplamos»[8].

Para los republicanos el fascismo es grotesco, y lo grotesco solo puede identificarse con el enemigo, aunque también con el daño y el horror causados por él. Así, basándonos en un criterio de intencionalidad por parte de los artistas, hacemos distinción de dos grupos de imágenes en las que lo grotesco hizo acto de presencia: la visión del enemigo y la barbarie causada por este a través de la guerra.

1. Lo grotesco en la visión del enemigo fascista

El fenómeno de lo grotesco halla una perfecta simbiosis en este grupo de imágenes. Aquí se combinan dos factores: por un lado, la intención crítica y humillante que tenían los artistas republicanos para con el fascismo, y por otro, la asociación del mismo con una naturaleza diabólica y terrorífica. Esto se tradujo en imágenes despiadadas y mordaces en las que la sátira y lo cómico tuvieron un importante papel, imágenes plagadas de seres abyectos y disparatados, generadores de putrefacción y de miedo.

Tales son las composiciones creadas por Antonio Rodríguez Luna, sin duda un artista destacado del realismo bélico que, motivado por un fuerte compromiso político, supo retratar al enemigo presentándolo como algo realmente despreciable y aprovechando cada milímetro del papel para desplegar su barroquismo. Su trayectoria previa al conflicto le sitúa en los caminos del surrealismo, si bien su producción bélica mantiene un claro sentido narrativo. Precisamente Kayser opina que lo grotesco penetra en la pintura moderna a través del surrealismo[9]. La serie *Emisarios del pasado*[10] se compone de cuatro dibujos que representan la tradicional alianza del poder político, capitalista, militar y clerical[11]: *El tirano, Terrateniente andaluz, El falangista* y *El requeté* [fig. 1].

---

8 Bozal, V., «Dibujos grotescos de Goya», *Anales de Historia del Arte*, 1 Extra, 2008, pp. 407-426, espec., p. 414.

9 Kayser, W., *op. cit.*, p. 277.

10 Esta serie no se incluye en ningún álbum, son dibujos realizados a finales de 1936 o incluso ya en 1937.

11 Cabañas, M., *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 80.

Todos ellos son grotescos, se rodean de cadáveres y la putrefacción es protagonista: la piel de las figuras está en descomposición, tiene infinitas llagas y los insectos y sabandijas pasean a su antojo por sus anatomías. En algunas partes han perdido piel y músculo y se deja ver el hueso, cuando no es un trozo de metal lo que constituye directamente su estructura ósea, como en el requeté, en cuyos muslos se advierten remaches sujetando la chapa metálica que tiene por epidermis. Escenas grotescas e incluso macabras, que reflejan lo surreal de la vida durante la guerra.

Cercano al estilo del cordobés por sus reminiscencias surrealistas y su barroquismo, encontramos el trabajo del ciudadrealeño Miguel Prieto. En su dibujo *Retaguardia de octubre*, firmado en 1934 tras los acontecimientos que marcaron a tantos artistas, la escena se desarrolla en un interior en el que, alrededor de una mesa, se ha retratado a la burguesía represora de la revolución asturiana como seres metamórficos: un hombre con dos caras cuyo tren inferior se ha convertido en el de una avispa, otro que bien podría ser Gregorio Samsa pues lo único que conserva de humano es su cabeza unida a un cuerpo de escarabajo… Están dándose un festín: mordisquean el pellejo del hombre que yace, aún vivo, sobre la mesa. Cabezas sin cuerpo y cuerpos sin cabeza completan la imagen junto a la figura de una mujer, probablemente una prostituta como sugiere su semidesnudez, y la de un hombre sin piel que, sentado con su musculatura (y sus llagas) a la vista, adopta un claro gesto de indiferencia.

Estas metamorfosis zoológicas imposibles y terroríficas son un recurso específico de lo grotesco, como lo son las mezclas de lo orgánico y lo mecánico que también hallamos en los dibujos republicanos. Las nuevas tecnologías puestas al servicio de la guerra fueron retratadas como un enemigo monstruoso más, debido al pánico que suscitaban en la población civil por su gran alcance destructor; un terror producido por un «utensilio capaz de desplegar una vida propia y peligrosa. […] portador de una pulsión aniquiladora»[12]. El mejor ejemplo de ello es la equiparación de la Legión Cóndor de aviones alemanes con pájaros asesinos. Algunas de las personas que sufrieron sus ataques no llegaban siquiera a comprender que se trataba de aviones pilotados pues no habían visto jamás algo así, y los bautizaron como lo que más se asemejaba a ellos: los pájaros negros. Bajo este nombre hallamos numerosos títulos de obras artísticas creadas durante la guerra que narran el pánico

[12] Kayser, W., *op. cit.*, p. 308.

producido por su vuelo. Vale la pena recuperar una estrofa de un poema anónimo de la guerra, titulado, cómo no, *Pájaros Negros*[13]:

> ¡Cuidado madre, cuidado,
> Que graznan pájaros negros
> Llevando latir de muerte
> En el corazón de hierro!

Animales con un frío corazón de hierro. Como la *Paloma de la paz, modelo 1936*, que dibuja Yes en su álbum de dibujos *La guerra al desnudo, 25 grabados de la guerra, con sus horrores y desastres*[14], que es en realidad un obús con patas, ojos y alas emplumadas, que lleva en la punta/pico una ramita de olivo.

Disparatadas, sarcásticas y grotescas son las diez litografías del sevillano Francisco Mateos que componen el álbum llamado *El sitio de Madrid*[15]. La mejor presentación de esas láminas son las palabras publicadas en el diario *Mundo Obrero*, del que Altavoz del Frente constituía su sección cultural y de agitación, y dicen así:

> …el autor de estas estampas […] ha preferido, siguiendo una trayectoria de arte español y revolucionario, de humor y de hiel, de flagelo, de guerra en síntesis (Quevedo y Goya), dando rienda suelta a su imaginación, interpretar unos tipos de representación de todo lo infecto y podrido que España tenía y que la Europa podrida del fascismo ha importado, recogiendo en las planchas litográficas todo ese detritus social…[16].

El trabajo de Mateos en la guerra tiene un propósito muy claro que él mismo resume así: «mi espíritu me exige que un cuadro mío se meta en profundo en los temas nuevos contra aquellos hombres y aquellas ideas que pensaron la guerra monstruosa que vivimos los españoles»[17]. Así, el artista lanzó sus ataques cargados de ácido sarcasmo y agresividad hacia los hombres e ideas que consideraba responsables de la guerra. El resultado son unas láminas en las

---

13 Vicente Hernando, C. (ed.), *Poesía de la Guerra Civil 1936-1939*, Madrid, Akal, 1994, p. 252.

14 Editado en Madrid, 1936, por Editorial Roja, con prólogo de Rafael Alberti.

15 Editado en enero de 1937 por la Sección de Artes Plásticas del Altavoz del Frente.

16 «Notas de arte. Diez litografías por Francisco Mateos», en *Mundo Obrero*, Madrid, 11 de febrero de 1937, texto tomado de Gamonal, M. A., «Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos: "El sitio de Madrid", 1937», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16, 1981-84, pp. 515-531.

17 Tomado de Gamonal, M. A., *op. cit.*, p. 518.

que se combina el odio más profundo y el humor, exhibiendo sin tapujos su anticlericalismo en clave cómica, e incluso absurda. Sin duda lo es la estampa de *El Estado Mayor* [fig. 2], en donde un pequeño militar observa a través de sus prismáticos el caracol que está a unos centímetros de él, mientras su cráneo abierto deja ver, en lugar de materia gris, un nido de pájaros. Asimismo destacamos las máscaras anti-gas que cubren los rostros de los requetés, recuerdo de aquellas máscaras con las que James Ensor retrataba la sociedad de su tiempo evidenciando la ausencia de libre albedrío bajo el yugo que les alienaba. Mateos aprendió de Ensor, con quien mantuvo amistad, los valores y posibilidades hirientes del expresionismo, y los aplicó en estas láminas.

Nos ocupamos ahora de otro conjunto de diez litografías[18] firmadas por Ramón Puyol, quien estuvo a cargo de la sección de artes plásticas del Altavoz del Frente. Sus estampas son un ataque burlón al enemigo interno: la quinta columna. Puyol recurre continuamente a la deformación y la desmesura de los rasgos de los personajes (*El espía*, por ejemplo, tiene enormes orejas y unos ojos muy saltones) hasta que llegan incluso a perder su aspecto humano; podemos decir que alcanza lo grotesco fantástico a partir de una sublimación de la sátira[19]. En sus dibujos caricaturescos Puyol ha conseguido estereotipar al enemigo para que resulte más fácil reconocer a este conjunto de «monstruos de la vieja España»[20]. Como dice Bozal: «el tipo es una forma de universalizar y de deshumanizar, en especial cuando se alcanza a través de la deformación»[21].

II. Lo grotesco en la barbarie causada por el franquismo

Bajo este epígrafe haremos alusión a aquellas imágenes en las que se relatan «los desastres de la guerra», como ya hiciera Goya en su serie.

Retomamos la obra de Antonio Rodríguez Luna. Su álbum *Dieciséis dibujos de guerra*[22] reúne quince dibujos realizados durante la guerra y tras el con-

---

18 Estas litografías sirvieron también como carteles cuando fueron editadas por el Socorro Rojo.

19 Así describe Kayser el trabajo de James Ensor y el joven Paul Klee, refiriéndose al empleo de deformaciones exacerbadas. *Cfr.* Kayser, W., *op. cit.*, p. 291.

20 Crítica del *ABC* sobre las litografías de Puyol reproducida en la primera página del álbum y recordada por Josefina Alix en un texto recuperado de Internet: «El álbum de Puyol» en <personales.ya.com> (24/04/2013).

21 Bozal, V., *op. cit.*, p. 418.

22 Valencia, Ediciones Nueva Cultura, 1937.

flicto asturiano de octubre de 1934. La mayoría, excepto dos que retratan de nuevo al enemigo y otros dos que tienen una intención alentadora para con los combatientes republicanos, se centran en las barbaridades llevadas a cabo por los fascistas. El dibujo *Métodos fascistas* es especialmente destacado. Una serie de personas dispuestas en fila esperan su turno para ser fusiladas, mientras lo que parece un orco condecorado con una esvástica reparte latigazos. Sobre el pecho de cada uno de los condenados cuelgan letreros: «Por marxista», «Por atea», «Por comunista». Leyendas que se refieren a la causa de su condena y que, como en los pies de los dibujos del *Álbum C* de Goya donde leemos *Pr. mober la lengua de otro modo, Por casarse con quien quiso*, entre otras, destaca ‹‹la desmesura, la distancia absoluta entre las causas y los efectos››[23]. Son títulos cargados de una amarga ironía, como el de *Ellos también dan tierra a los campesinos*, del álbum de Rodríguez Luna, donde un falangista esparce tierra sobre la carne fría y amontonada de los campesinos.

Otra vez es obligado mencionar a Miguel Prieto, esta vez por sus escenas de violencia y horror. *Composición alegórica de los desastres de la guerra*[24] [fig. 3] muestra a través de una perspectiva mágica y surreal la brutalidad explícita: un hombre se sienta a comer, pero en la mesa el pan ha sido invadido por serpientes, sus manos no podrían alcanzarlo porque tenedor y cuchillo las han atravesado clavándose en la madera, y su boca tampoco podría degustarlo porque le han cosido los labios. A los pies de la mesa hay un ser metamórfico tan recurrente en la obra de Prieto: un cuerpo de perro con dos horribles y sonrientes cabezas humanas. Fuera, cuerpos mutilados cuelgan de los árboles mientras son fusilados por guardias civiles, y al fondo, un extraño paisaje montañoso con reminiscencias telúricas deja ver en sus laderas rostros humanos. Igualmente surreal y grotesco, aunque sin esos tintes fantásticos, es otro de sus dibujos, *Mujeres huyendo por las calles de una ciudad bombardeada*, de 1937. La figura central es una mujer que corre espantada llevando las manos amputadas de alguna persona sobre las suyas, como si debiera conservarlas a toda costa sin saber por qué, mientras atraviesa las calles tomadas por la locura: otra mujer salta desde una ventana desesperada, otra huye encendida en llamas, otra se acurruca contra la esquina, la cabeza de una quinta ha quedado clavada en una verja…

Además de la representación de lo grotesco a través de elementos irreales, hallamos escenas donde la violencia es retratada de forma explícita sin

---

23 Bozal, V., *op. cit.*, p. 415.
24 Dibujo a pluma y tinta china de 1937.

fantasías de ningún tipo. Son quizá esas imágenes las más terroríficas, aquellas en las que lo sobrenatural queda oculto por un entorno totalmente familiar y al mismo tiempo extraño por la desazón que provoca. El mejor ejemplo de este tipo de imágenes es el trabajo del gallego Alfonso Rodríguez Castelao, autor de tres álbumes durante la guerra. Nos interesan sobre todo *Galicia Mártir*[25] y *Atila en Galicia*[26]. En los dibujos de Castelao no estamos ante una imagen pútrida de la violencia como la que retrata Rodríguez Luna, ni hay vislumbres surrealistas como en la de Prieto: aquí asistimos a la visión de lo grotesco por irracional y brutal, que no se apoya en elementos fantásticos ni en la sátira –si bien se atisba cierta ironía en algunos títulos–, sino que es una violencia representada sin adornos ni énfasis sentimental[27], vista con una mirada sobria. Y de nuevo debemos decir: una mirada como la de Goya[28].

Así aprenderán a non ter ideas [fig. 4], de *Galicia Mártir*, muestra una montaña de cadáveres observados por un cacique satisfecho que parece estar pensando las palabras del título. No hay nada más, tan solo la muerte, el asesino y una fina línea de horizonte que nos sitúa en un entorno rural. *O paraíso feixista*, la primera estampa de *Atila en Galicia*, tiene ese carácter inequívocamente irónico, pues encima del título que aparece rotulado directamente sobre la estampa, como hiciera Goya en tantas ocasiones, se muestra una pirámide formada por una madre con sus dos hijos que lloran la muerte del padre, cuya carne yace en el suelo cerrando la composición triangular. En perspectiva dos pirámides más: otras dos familias rotas en el paraíso fascista. Las tres características percibidas por Bozal con respecto a los dibujos violentos y grotescos de Goya (violencia sin adornos, carácter serial que da coherencia al conjunto de imágenes y leyenda al pie referida a la causa o a la reflexión del propio artista[29]) se congregan aquí de forma ejemplar. Podemos afirmar entonces que estamos ante un grotesco trágico, como el que sugería este autor para los dibujos de Goya.

---

25 Editado en Valencia por el Ministerio de Propaganda, en febrero de 1937. Ha sido reeditado en 1976 por Akal, Madrid.

26 Editado en Valencia por el Comité Nacional de la C.N.T., Sección Información Prensa y Propaganda, en julio de 1937. También ha sido reeditado por Akal, Madrid, en 1978.

27 *Vid.* nota n.º 23.

28 La influencia de Goya en la obra de Castelao ha podido comprobarse gracias a la exposición *Goya y el Mundo Moderno*. *Cfr.* Bozal, V. y Lomba, C. (com.), *op. cit.*

29 *Vid.* nota n.º 23.

iii. A modo de breve conclusión

Kayser llega a tres conclusiones acerca del fenómeno de lo grotesco. Las recuperamos tras haber indagado en lo grotesco de los dibujos bélicos: «*lo grotesco es el mundo en estado de enajenación*», un mundo como el que conocieron los españoles durante la guerra civil, en el que el orden establecido se truncó dando paso a la más surreal de las vidas, como si hubiera sido imaginada por un demente; «*las creaciones grotescas son un juego con lo absurdo*», es decir, un juego con lo que no tiene sentido y sin embargo existe, no se sabe cómo, igual que la guerra, que es irracional, contradictoria y más absurda que ninguna otra cosa; y «*la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo*»[30], esto es, de exorcizar el fascismo y la guerra que él ha causado.

---

30 Kayser, W., *op. cit.*, pp. 309, 314 y 315. La cursiva es del autor.



Fig. 1. Antonio Rodríguez Luna, El requeté, *de la serie* Emisarios del pasado, *1936-37. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.*



Fig. 2. Francisco Mateos, El Estado Mayor, *del álbum* El sitio de Madrid, *1937. MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).*



Fig. 3. Miguel Prieto, Composición alegórica de los desastres de la guerra, *1937. MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).*

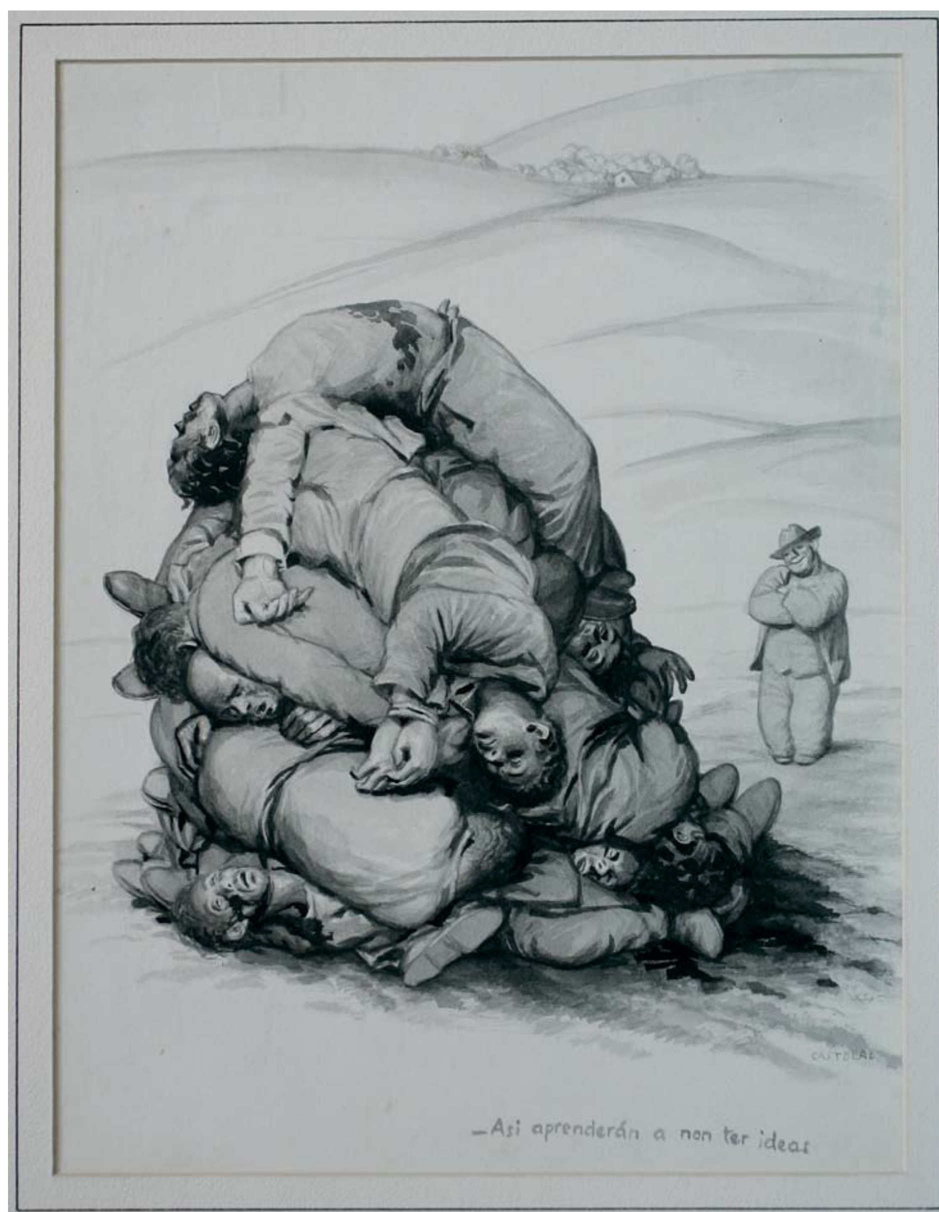


Fig. 4. Alfonso Rodríguez Castelao, Así aprenderán a non ter ideas, *del álbum* Galicia mártir, *1937. Museo de Pontevedra, Colección Catálogo Castelao.*

LUGARES PARA LA MEMORIA

Cristina Giménez Navarro
Universidad de Zaragoza

> Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella.
>
> Jonh Berger

Nuestro modo de ver afecta a nuestra forma de interpretar. No obstante, aunque toda imagen requiera una forma de lectura específica nuestra percepción (valoración) está en función de un criterio propio. Sin duda, el acercamiento a los lenguajes visuales debe tener en cuenta los filtros y desvíos que existen en el proceso de canalización del mensaje tanto si son perceptivos, como culturales o lingüísticos, pues estamos hablando de un medio de comunicación de masas.

Es obvio que nuestra civilización potencia la imagen como símbolo e icono relacionado, particularmente, con los denominados medios de comunicación que desempeñan un papel cada vez más presencial y subliminal, en desarrollo creciente desde la aparición de la fotografía y el cine junto a todas las posibilidades de virtualidad. Se añade mayor complejidad al sumarse el maridaje establecido entre imagen y palabra conformadoras de la poesía visual y de las escrituras ilegibles desde la aparición de las definiciones conceptuales[1]. Nada nuevo,

---

1 Para ampliar este tema pueden consultarse las siguientes publicaciones: Aparici, R. y García-Matilla, A., *Lectura de imágenes,* Madrid, Ediciones de la Torre, 1987; Polanco, V., *Antología de la poesía visual,* Barcelona, Biblioteca C y H / Ciencias y Humanidades, 2005; Blesa, T., *Lecturas de la ilegibilidad en el arte,* Barcelona, Editorial Delirio, 2011; Berger, J., *Modos de ver,* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2000.

pues la presencia de las letras como parte complementaria y significante en una obra de arte se retrotrae a las primeras vanguardias históricas del siglo xx desde las primeras ejecuciones cubistas, las frases literarias y de declaración de principios futuristas y, más determinante, la sinrazón de la escritura visual surrealista. Así, la palabra parte fundamental en la representación artística se ha ido independizando hasta alcanzar «per se» el motivo o significado único en idéntica correspondencia y/o convivencia con otro tipo de representaciones de carácter referencial. En cierta lógica, poco a poco, se ha desarrollado un proceso de deconstrucción literario y artístico de modo que la escritura, las palabras y las letras han construido un lenguaje independiente y específico; sobre todo cuando se identifican con la poesía experimental de los años cincuenta de la centuria pasada que, rápidamente, se ramificó en la poesía concreta y la poesía visual, fronterizas entre la plástica artística y la poesía, sin duda, acentuando el carácter interdisciplinar y hermético de los conceptualismos. La realidad del arte obliga a considerar al texto como imagen e icono[2].

La simbolización de la imagen ha variado sustancialmente desde que apareció la iconología como ciencia impulsada por Aby Warburg e Irvin Panofsky y cuyos cimientos siguen, en gran medida, vigentes para acometer el estudio iconográfico de una parte del arte de los siglos xx y xxi, salvo que ahora el análisis difiere según se trate la imagen de forma individual, colectiva, asociada a técnicas complejas, a instalaciones y a otras especificidades de los lenguajes visuales. Dando por hecho que el «signo icónico puede ser de naturaleza visual –natural, dibujado, óptico– pero también acústico, olfativo y táctil [...]» y que «Lo esencial es el parecido, la reproducción, el hecho que la significación se apoya sobre una relación arbitraria, como es el caso de los signos lingüísticos»[3] podría deducirse de tal afirmación que no todos los instrumentos y poéticas utilizados en el siglo pasado, en una instalación o videoinstalación, deban considerarse icónicos cuando la realidad de la praxis artística ha simbolizado las acciones *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* de Joseph Beuys o *Una silla y tres sillas* de Joseph Kosuth[4] referenciales del discurso conceptual.

---

2 Llegados a este punto se recomienda la lectura de uno de los filósofos más influyentes de la posmodernidad y para el estudio del análisis literario y de las ciencias sociales: Foucault, M., *Las palabras y las cosas,* Madrid, Ed. Siglo XXI, 2009, p. 88.

3 Thibault-Laulan, A.-M., *Imagen y comunicación,* Valencia, Fernando Torres Editor, 1973, p. 22.

4 Quizás, en este punto sea conveniente detenernos en alguna de las definiciones de «imagen» con las que estamos trabajando: «La imagen es un soporte de la comunicación

Centrándonos, ahora, en la disciplina pictórica colegimos que el artista construye su discurso desde el momento en que comienza a dejar su huella sobre el soporte seleccionado y desarrolla su idea utilizando imágenes y símbolos, a menudo, extraídos de la imaginería tradicional de la historia del arte. Al respecto, la postmodernidad, omnipresente durante las dos últimas décadas del siglo xx, particularmente activa en los años ochenta se entendió como una definición capaz de (re)juvenecer el agotamiento de la pintura lastrada por siglos de protagonismo y escasa renovación formal; también, silenciada por la aparición de los lenguajes conceptuales interdisciplinares que incorporaron nuevos códigos de lectura, sin olvidar la creciente evolución y potenciación de la denominada cultura de red y por la estética digital [5].

Artistas de indudable valía abordaron la tarea de realizar una confrontación con el arte anterior con el propósito de revitalizar la disciplina. Acometer una contrastación con el pasado desde el presente para alcanzar una (re)lectura nueva apoyada en el «apropiacionismo» presente en las (neo)definiciones del denominado boon de los años ochenta, acometida con fortuna por Bernardí Roig, David LaChapelle, Mary Beth Edelson o Carlos María Mariano, por citar algunos ejemplos. En la representación no referencial la utilización del blanco y del negro para transmitir la idea de espacio y atmósfera simbólica constituye una de las características de la modernidad. Se identifica el carácter simbólico del blanco en las obras de Malevich, Manzoni o Flavin y de aquellos creadores que trabajan con la idea de silencio subrayando su capacidad para transmitir un valor ambiental (simbólico). Roig utiliza la prevalencia del negro

---

visual, que materializa un fragmento del universo perceptivo (contorno visual)»; según este autor las imágenes se caracterizan por lo «figurativo» y por el porcentaje (variable) de iconicidad, en Moles, A., *La Comunication,* CEPL, 1971, p. 4. Conviene añadir, también, la definición del *Dictionnarie des media,* MAME, 1979, p. 18, donde «imagen designa globalmente todo signo de una manera distinta a la de los sonidos articulados [...]. Por extensión, en el lenguaje hablado, toda figura retórica que establece el significado de la realidad del mundo perceptivo». Sin duda, la incorporación del componente conceptual ha incorporado a la creación conceptos nuevos como silencio o ruido que bien definitorios de nuestra sociedad articulando discursos estudiados en un interesante ensayo por Ansón, A., *El ruido y la lira,* Zaragoza, Ed. Eclipsados, 2011.

5 Un exhaustivo y documentado estudio analítico sobre el origen y evolución de la creación digital y la consiguiente configuración de la estética que la define ha sido acometida por Hiebra Pardo, A., *Cultura de red y estética digital.* Tesis Doctoral defendida el 23 de septiembre de 2013, en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santiago de Compostela hasta el momento inédita y que he podido consultar gracias a la amabilidad de su autor.

como negación y para potenciar las escenificaciones dramáticas de sus crucifixiones o vanitas. En realidad, nada nuevo pues tres décadas atrás los creadores del Arte Otro hicieron un robado de signos y tachismos inherentes a la esencia de la filosofía zen para definir imágenes cargadas de esencialidad y de gestualidad iconizadas en obras memorables de Hartung o Schneider. La «apropiación» de aspectos identitarios ha construido un archivo de imágenes a menudo impregnadas de ritualidades ancestrales desde Henri Michaux a Miquel Barceló. Por supuesto, las trasferencias son notables y afianzadas por la realidad de la globalización y el constante enriquecimiento de la diáspora creativa así como de un mestizaje cultural responsable de la contaminación y eclecticismo presente en la creación durante la etapa objeto de análisis[6].

El proceso hasta alcanzar conclusiones que permitan articular un discurso alrededor de nuestra existencia e identificarnos con el hecho narrado o sugerido (escondido) no se acomete como si la obra revisada fuera un palimpsesto antiguo. No se trata solo de descubrir las huellas borradas ni de buscar las fuentes originarias que inspiraron el tema, también las «[…] estructuras de significado: debajo de cada imagen siempre hay otra imagen»[7]. Retroalimentarse en el pasado emblemático recorrido por obras maestras renacentistas o barrocas, *Venus y Marte* y *La Primavera* de Sandro Botticelli, *La Última Cena* de Leonardo da Vinci, en arcángeles, vírgenes, crucifixiones y vanitas extrapoladas a nuestro tiempo como pretexto para enfrentarnos con el presente desde una perspectiva crítica. Cuando el artista norteamericano LaChapelle en su obra *La Piedad* el cantante mediático Michael Jackson aparece yacente en los brazos de Jesucristo no solo se intenta desacralizar y laicizar escenas y personajes tradicionalmente institucionalizados y establecidos de acuerdo a un canon mantenido a través de los tiempos; incorpora aspectos de carácter étnico y sociológico a menudo compartidos pero igualmente denostados por segmentos sociales ofendidos y atrincherados en posiciones conservadoras. En esencia la composición permanece intacta pero los actores están relacionados con las luces y las sombras de muestra sociedad[8].

---

6 Nuevamente, haremos referencia en la rapidez con que viaja el pensamiento visual y la información en la reciente era del poscolonialismo transmitiendo diversidad a la literatura, el arte o la música que, en definitiva, pone de manifiesto el grado de estructuración o desestructuración de una sociedad.

7 Crimp, D., «Pictures», *Octover*, 1979; existe edición impresa en castellano, García Agustín, Eduardo, «Imágenes», en *Posiciones críticas*, Madrid, Akal, 2005.

8 David LaChapelle fotografió al cantante Michael Jackson bajo diferentes perspectivas y una mirada crítica; cuando aparece representado como arcángel sin duda la intención

La realidad multiétnica y mestiza de la sociedad actual seguramente animó al citado artista norteamericano a utilizar la composición *Venus y Marte* de Sandro Botticelli para recordar la realidad multiétnica y mestiza de la sociedad así como a reflexionar sobre determinadas políticas colonialistas: la modelo Naomi Campbell representa el amor y a África saqueada frente a un dios que se identifica europeo. Del mismo modo en *La última cena* revisitada por este creador Jesucristo ahora no se encuentra rodeado de sus apóstoles sino de personas extraídas de la realidad social y marginal que hablan de la marginalidad y lo transfronterizo. Desde luego su interpretación requiere nuevos sistemas de percepción y de decodificación que permitan la interpretación de la perspectiva cultural y crítica del artista. No parecería desacertado entender que la historia del arte establece una clara relación entre el presente que estamos construyendo y el pasado siempre referencial. La pintura forma parte de nuestras necesidades culturales y se utiliza para fines diferentes para los que se creó. Además, la evolución radical de algunos de sus lenguajes indica nexos de unión entre la representación pictórica y la referencia verbal por cierto ausente de los iconos arriba referenciados que, sin embargo, son definitorios de la creación hoy y que «[…] fue infringido a partir de Klee, quien a menudo añadió palabras, flechas y otros signos (verbales o gráficos) para subrayar el significado de sus dibujos»[9].

La capacidad de la imagen es impredecible en la medida que el individuo es más visual que auditivo y que es eficaz para representar tanto lo real como lo imaginado. Su potencialidad plástica y visual la acomodan en cualquier ámbito del mundo real pero también es eficaz para crear ficción; una irrealidad que nos cobije (aísle) de entornos y circunstancias no deseados; sin duda «El arte es el medio más seguro de aislarse del mundo real así como de penetrar en él»[10]. Es útil para intervenir y modificar un discurso con la posibilidad de realizar borrados como los ejecutados a las mujeres fotógrafas en los primeros años del siglo XX para construir un discurso artístico predominantemente masculino que daba por hecho, erróneamente, la ausencia de mujeres en la creación afortunadamente recuperadas en nuestros días.

---

adquiere connotaciones provocadoras que impelan al espectador a hacerse preguntas, situarse en el lugar del otro y posicionarse. Otro caso digno de reseñar sería el tratamiento ecléctico e historicista que Jonh Currin invoca en la *La vieja valla* en la que aparece la cantante Madonna.

9 Dorfles, G., *Imágenes interpuestas. De las costumbres en el arte,* Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1989, p. 55

10 Goethe, F. W., *Máximes et réflexion,* París, Ed. Gallimard, 1943, p. 67.

Robados visuales pero también interferencias en el proceso de selección de aquellas imágenes (escenas) que deben representar y perpetuar acontecimientos, substrayendo la capacidad del individuo para seleccionar y construir su propio archivo de imágenes; un hecho común a nuestro tiempo que no hace sino potenciar el denominado pensamiento único largamente preconizado por Ignacio Ramonet. Sirva de ejemplo el análisis realizado por Clément Chéroux sobre la forma en que se canalizaron las imágenes retransmitidas a tiempo real del atentado del 11 de septiembre a las Torres Gemelas de Nueva York. A su juicio las imágenes que trascendieron «[…] fueron seleccionadas a través de seis imágenes tipo –la explosión de los tanques de keroseno del vuelo 175 en el 41 %, la nube de humo que invadió la ciudad, las ruinas de las dos torres tras su desmoronamiento, el avión que se acerca a la torre, las escenas de pánico en el Lower Manhattan y la bandera americana resurgiendo de sus ruinas–, seis categorías tipo, también mayoritariamente repetidas en una treintena de fotografías diferentes y en las que el World Trade Center siempre es el tema»[11].

La potencialidad simbólica de las escenas (imágenes) seleccionadas y jerarquizadas de forma calculada pueden construir discursos oficiales merced a su constante repetición y una vez pasada la inmediatez del hecho se acentúa su poder mediático, ideológico y subliminal; su poder simbólico. Así, las interferencias durante el proceso de canalización del mensaje son obvias y, además, potenciadas por el uso de las tecnologías que se apropian de la realidad y la modifican de acuerdo a una finalidad. En definitiva, se modifica la percepción y en cierta medida se pervierte y contamina el discurso[12]. Aun así, permanece la capacidad del arte para adaptarse a cualquier circunstancia así como la de «extraer el concepto de las cambiantes constelaciones históricas»[13], que bien podemos interpretarlo, particularmente referido a la pintura, como un proceso de creación inconcluso cuyo inicio se remonta a los inicios del siglo xx coincidiendo con el

---

11 Chéroux, C., «¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?, en Didi-Huberman, G., Cheroux, C. y Arnaldo, J., *Cuando las imágenes tocan lo real,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 40.

12 La paulatina normalización y aceptación de la cultura de red *ha propiciado la modificación de nuestras estructuras de percepción y representación de las categorías espacio-temporales evidenciando como el arte ha hecho posible tal alteración, al tiempo que ha experimentado cambios sustanciales como resultado de la misma,* en Hiebra Pardo, A., *op. cit.*, p. 274. En cierta medida, el asentamiento de las nuevas tecnologías ha despojado a la pintura de la responsabilidad de innovar cuando se encontraba ya muy debilitada por la pérdida del «aura» preludiada por Walter Benjamin, *La pérdida del aura,* Madrid.

13 Adorno, Th. W., *Teoría estética,* Madrid, Ed. Taurus, 1971, p. 11.

proceso de desmaterialización del objeto artístico. Desde entonces, con memorables momento de arriesgada radicalidad se intenta silenciar (negar el hecho creativo pictórico, su valor referencial[14]. Seguramente, este y otros aspectos impelieron a algunos creadores a sumergirse en la delicada operación de «resignificarla» retrotrayéndose a otras épocas cuyas imágenes incorporaban gran potencialidad visual y marcado acento religioso. Quizás, la incorporación de signos religiosos pueda interpretarse como la necesidad de la sociedad de reflexionar sobre la evidente crisis de identidad religiosa (de valores) por la que atraviesa así como superar una sucesión de tabúes impuestos y que era necesario repensar.

Al respecto, de nuevo citaremos a Bernardí Roig uno de los artistas que han realizado el acercamiento más crítico y personal desde su propia perspectiva existencial. Su discurso reflexiona sobre la persistencia en nuestra sociedad de arquetipos y tabués relacionados con la muerte y la sexualidad. Es consciente de que el espectador cuando intenta acometer un acercamiento al significado de sus obras está mediatizado por lo aprendido y, por tanto, debe alimentar su lectura introduciendo elementos capaces de provocar e incitar a la reflexión. Para ello, incorpora experiencias llevadas «ad limitum» sobre su cuerpo para potenciar el significado del discurso con una técnica transgresora que incorpora y mezcla su propio semen con la materia pictórica que impregna y dibuja imágenes religiosas desacralizando, en cierta medida, la función reproductora y los tabués alrededor del sexo; también, realizando radiografías de su cuerpo incorporadas al proceso creativo: *L'âme du peintre*, 1995. No obstante, aunque la obra realizada bajo el paraguas de la definición neobarroca está desprovista de color es absolutamente referencial y mezclada con elementos aparentemente contradictorios. Así, la presencia de Malevich a través de la rotundidad simbólica del negro encerrado en la geometría de un cuadrado suprematista que define una cruz coexiste con sugerencias de espacialidad japonesa.

Su producción incluye naturalezas muertas y vanitas concretadas, también, con carbón, cenizas, grafito y semen sobre soportes livianos aludiendo tanto al carácter efímero como al triunfo de la vida aunque, inexorablemente, nos deslicemos hacia una muerte cierta y sin certezas. Seguramente, pretenda suavizar

---

[14] La pintura ha construido discursos memorables y es parte incuestionable del devenir de la historia del arte y, cuando se especula sobre su vigencia, surgen el neoexpresionismo alemán, la Transvanguardia italiana y el nuevo realismo neoyorkino.

la agresiva instrumentalización del mensaje enfatizando la capacidad del ser humano para generar vida. No cabe duda que se enfrenta y reflexiona sobre el carácter efímero de la existencia desde el conocimiento de las fuentes pictóricas pero también literarias pues la presencia de Jorge Manrique y sus versos sobre el carácter efímero de la vida, «Ved de cuán poco valor / son las cosas / tras que andamos y corremos / que en este mundo traidor / aun primero que muramos las perdemos»[15], refuerza el carácter culto y existencial de su obra; un neoexistencialismo que induce preguntas sobre el mundo incomprensible que nos rodea quizás en alguna medida relacionado con el contexto del siglo xvii. Su corpus productivo es complejo e interdisciplinar y puede ser percibido desde distintas perspectivas críticas. De hecho, sus dramáticas instalaciones «se ligan a un arte corpóreo y a menudo basado en elementos sádicos»[16] absolutamente negados por el autor.

En definitiva, podríamos afirmar que revisitar escenarios localizados siglos atrás bien podría constituir un punto de encuentro entre creaciones de todas las épocas tal y como enfatiza el filósofo Gadamer[17] y se materializa en los tres lenguajes pictóricos fundamentales de los últimos treinta años del siglo pasado que ha «resignificado» definiciones anteriores capaces de identificarse con nuestro presente. Al respecto, parece claro que «El devenir arte ha evidenciado la continuidad existente entre los lenguajes del pasado con las rupturas acontecidas con la Modernidad. Puede contemplarse como una sucesión de los mismos cuyo culmen más radical se materializa con las vanguardias artísticas del siglo xx. Que alcanza mayor radicalidad y audacia cuando trata de neutralizar el carácter religioso presente durante siglos. Aparece una especie de oposición frontal a la religión de la cultura burguesa y a su ceremonial de placer lo que ha inducido de muchos modos al artista de hoy a incluir nuestra actividad entre sus propias pretensiones, tal y como sucede con esas estructuras de la pintura cubista o conceptual, en las que el observador tiene que sintetizar paso a paso las facetas de los aspectos cambiantes»[18].

Sin duda, el sentido simbólico de la iconografía se ha modificado en función del contexto económico y social, y remite a preguntarnos ¿bajo qué códigos se materializa el significado y el discurso estético de los artistas para

---

15 Manrique, J., *Coplas a la muerte de su padre*.
16 Dorfles, G., *Ultime tendeze nell`arte d'oggi,* Napoli, Feltrinelli, 1999, p. 162
17 Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Ed. Paidós / I.C.E.A.B., 1999.
18 *Ibidem*, p. 20

que los objetos (imágenes) alcancen la categoría de símbolo? Bien, comencemos por afirmar que la fuerza de los acontecimientos transforma la manera de representar; por un lado crea y, por otro, se transforma, de manera más evidente o más hermética, impulsados por el principio todavía vigente de Herbert Marshall McLuhan relativo al efecto producido por los denominados medios fríos y calientes, en la medida que la publicidad es la mayor forma de arte del siglo xx y así es imposible que el sistema de representación no esté en continua renovación e incida en el individuo formando símbolos efímeros y banales[19] pero en todo caso representativos de nuestro modo específico de vivir nuestro espacio temporal.

[19] Según McLuhan la calidez de los medios se mide por el grado de información que se ofrece a nuestros sentidos. El usuario parece que se muestra más participativo en el denominado medio frío que aporta menor información y es más participativo que un medio caliente saturado de información y, por tanto, menos participativo. Según esta teoría las imágenes en el continuo bombardeo ejercido desde los distintos medios obligaría a una constante reconfiguración de símbolos así como a quebrar los antiguos sistemas de representación y de significado inherente a una lectura más o menos comprensiva de la obra de arte. Para ampliar este tema recomendamos la lectura de McLuhan, H.-M., *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1964), Barcelona, Paidós, 1996.

IDENTIDAD LATINOAMERICANA COMO SÍMBOLO DE MODERNIDAD

Francisca Lladó Pol
Universitat de les Illes Balears

La presente comunicación analiza la consolidación de la identidad latinoamericana en el pensamiento y en la práctica artística a principios del siglo pasado. Unos años que supusieron un proceso de actualización del arte nacional, donde se acometía el tema de la identidad a través de postulados específicos sin abandonar los movimientos de vanguardia llegados de Europa.

En paralelo a la provocación de las vanguardias, se publicaron unos textos que teorizaron sobre el mestizaje como necesario crisol superador de razas para conseguir una cultura latinoamericana. Partiendo del pensamiento teosófico y la idea de las *root races*, José Vasconcelos, Ricardo Rojas Xul Solar u Oswald de Andrade pensaron en un nuevo hombre que sería capaz de conseguir la unificación de América Latina. A través del espíritu se llegaría a un arte propio, desvinculado en algunos casos de los modelos convencionales que identificaban arte nacional con un paisaje incontaminado. A partir de dicho pensamiento, buscaremos simultáneamente aquellos artistas plásticos que concretaron los símbolos de unos postulados basados en sentido de pertenencia.

1. Nacionalismo y unificación espiritual en Argentina

El año 1924 indica un punto de inflexión en el proceso de modernización del arte argentino. La ciudad de Buenos Aires había cambiado su trama urbana gracias a las innovaciones tecnológicas y constructivas provocando un fuerte impacto entre artistas e intelectuales. Unos, incorporaron temas recientes recreando sus propios lenguajes, mientras otros se adhirieron a las propuestas de las vanguardias europeas. Como apunta Verónica Meo[1], la modernidad de

---

[1] Meo Laos, V. G., «Vanguardia y renovación estética», en *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942),* Buenos Aires, ediciones CICCUS, 2007, p. 27.

Buenos Aires significó un espacio de novedad y de pérdida al mismo tiempo, convirtiéndose en el epicentro de un debate estético marcado por la defensa o rechazo a los procesos de modernización.

Una fecha, 1924, en que Ricardo Rojas publicó *Eurindia*[2], primera reflexión integral sobre el arte argentino[3], donde se establecieron criterios generales para las artes visuales al margen de la vanguardia. Se trata de una identidad fundada en la convergencia de la civilización europea y la herencia autóctona: «Nación, tradición y civilización, realidades orgánicas del proceso histórico, nada valen si el pueblo que las crea no adquiere conciencia de lo que ellas significan. Tal cosa no puede adquirirse plenamente sino por medio del arte»[4].

Estas ideas fueron retomadas en 1930 en *Silabario de la Decoración Americana*: «la estética de Eurindia, fundada en la experiencia de nuestra literatura, abarca en sus postulados todo el contenido de la conciencia argentina y de sus formas sociales, pero se refiere concretamente al arte americano, conciliando lo indígena con lo exótico, y tiende a infundir su espíritu de armonía en la acción colectiva […] la fuerza emocional que Eurindia ha definido en estos principios: originalidad del alma nacional, continuidad de la tradición, unidad de cultura, correlación de los símbolos y homologías de la civilización de América. Vigorizar nuestra argentinidad genuina, no para prescindir de lo extranjero, sino para asimilarlo mejor en la medida de nuestras necesidades; hacer de la Argentina un crisol de lo americano y de lo universal […]»[5].

La respuesta al nacionalismo cultural se concretó en la valorización de la vida rural frente a la gran ciudad, originando una tendencia criollista delimitada por la pintura de género y de paisaje. Referente al paisaje, son lugares deshabitados del interior del país, verdadera alma nacional y símbolo de incontaminación. La cual puede leerse desde dos perspectivas; la primera vinculada a la ausencia de elementos específicos del unanimismo urbano y la segunda, a cuestiones técnicas, acercándose a la pervivencia de modelos de raigambre impresionista y simbolista. Fue en el *Salón de Otoño de la Asociación de Pintores*

---

2 Rojas, R., *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, Buenos Aires, La Facultad, 1924.

3 Muñoz, M. A., «Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas», en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras / CAIA, 1992, pp. 172- 178.

4 Rojas, R., *op. cit.*, p. 342.

5 Rojas, R., *Silabario de la decoración americana* (1930), Buenos Aires, Losada, 1953, pp. 18-19.

y Escultores de 1924 donde se vieron las premisas estéticas de Rojas a través de la obra ganadora, *Chola desnuda* de Alfredo Guido. Un óleo en el que una desnuda mujer cuzqueña, mira fijamente al espectador, rodeada de tejidos indígenas y una cesta con frutas tropicales. Si bien la iconografía se encuentra legitimada en el arte europeo, Guido se acerca a los orígenes de las razas americanas propuestas por Rojas: «[los indios] nos atamos al más viejo linaje de la especie, a la prehistoria del mundo, a la edad de los semidioses y de los diluvios [...]»[6].

El pensamiento de Rojas se mantuvo vigente en el debate frente a la renovación, aunque de forma coetánea se dieron otras respuestas con la finalidad de promover una imagen del nuevo arte. Así, junto a los *Salones Nacionales* nacieron *Salones de Independientes*, de *Artistas Modernos* e instituciones privadas que alternaban sus gustos estéticos.

En octubre de 1924 Xul Solar expuso en el *Primer Salón Libre*. El pintor acababa de llegar de Europa y abrió las puertas a un duro debate, ya que desde la distancia adquirió una mirada crítica sobre el arte argentino y presentó una alternativa desde el sincretismo y la espiritualidad. Admirador del esoterismo, el misticismo, el ocultismo y el hermetismo, su propuesta se articula en la necesidad de pensar en una unificación espiritual de Latinoamérica, especialmente el arco que se extiende desde México hasta el cabo de Hornos. Por ello piensa en un nuevo hombre, el neocriollo, resultado de una simbiosis espiritual que debía nacer en Latinoamérica y al que le correspondía una nueva lengua, el neocriollo, creada a partir de la fusión entre el portugués y el español. Tal vez sea el primer artista latinoamericano que incluía a Brasil en su discurso.

Si bien durante su estadía en Europa realizó acuarelas de temática pre-hispana como *América* o *Tláloc* en las que se detecta su concepción estética fundamentada en una América mestiza a la vez que utópica, fue en Buenos Aires donde efectuó unas obras que extrapolan la simbología de su pensamiento, coincidiendo con la defensa al criollismo urbano defendido por Jorge Luis Borges. Su mirada se orienta hacia lo anecdótico y el mundo tecnológico, una tecnología controlada por el hombre. Las primeras obras de esta serie son de 1925, *Ronda, País y Milicia* y *Fiesta Patria*. Banderas argentina, brasileña, chilena y de otros países se unen a planetas y estrellas con el objetivo de señalar el universalismo, aunque con algunos elementos de anclaje como la Cruz del Sur. Unas obras que encuentran parangón en sus textos: «Somos y nos sentimos nuevos, nuestra meta nueva no conduce caminos viejos y ajenos [...]. Acabe ya

6 *Ibidem*, p. 23.

la tutela moral de Europa. Asimilemos sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros, pero no queramos más a nuestras únicas Mecas en ultramar. No tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que nos guíen (ni tiranicen). Los antiguos Cuzcos y Palenques y Tenochtitlanes se derruyeron (y tampoco somos más de sola raza roja). Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún en la colonia, a la gran América Ibérica con 90 Millones de habitantes»[7].

El criollismo de Xul Solar, difiere de Ricardo Rojas, es una apuesta por el hombre moderno que ocupa un lugar en la ciudad y al igual que Borges, especialmente en los barrios.

II. La respuesta mexicana: *La raza cósmica*

En México al igual que en el resto de Latinoamérica, el paisaje se había convertido en símbolo de arte nacional, destacando Dr. Atl quien además de ser uno de los ideólogos del muralismo, promotor del rescate y puesta en valor de las artes populares, realizó paisajes a partir de su formación como vulcanólogo[8]. Sus obras, lejos de ofrecer una imagen de serenidad, exaltan la fuerza telúrica y dan una visión revolucionaria del paisaje.

Vinculado al indigenismo, la manifestación más importante había nacido en tiempos de la Revolución (1910-1917), proyectando un nuevo ideal de nación en que se integraba al indígena. Su recuperación no deja de ser el reconocimiento de su inferioridad, de allí que los artistas comprometidos con la revolución comenzaran a revalorizar el valor de sus tradiciones. En 1916 Manuel Gamio publicó *Forjando patria*[9], abordando el tema de la identidad nacional a partir de la unión entre elementos indígenas y europeos, no únicamente estéticos, sino también sociales. De allí que apunte: «cuando la clase media y el indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos[10]».

---

7 Citado en Anaya, J. L., *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000),* Buenos Aires, Emecé arte, 2005, p. 196.

8 Gutiérrez Viñuales, R., «Algunas atalayas para pensar el arte latinoamericano», en *América Latina 1810-2010. 200 años de Historias*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2011, p. 61.

9 Gamio, M., *Forjando patria (Pro nacionalismo),* México, Librería de Porrúa, 1916.

10 *Ibidem*, p. 67.

No fue hasta 1921 en que se recuperó la conformación de una cultura nacional, momento en que el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, presentó su proyecto basado en la decoración de muros en espacios públicos, configurando uno de los movimientos más renovadores: el muralismo. A través de esta práctica comenzó a gestar su estética, articulada en el exotismo y mestizaje de una nueva raza: la cósmica, que derivó en el ensayo *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*[11], publicado en 1925 y del cual se desprenden una serie de símbolos que se vislumbran en la producción de Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros.

Vasconcelos se refiere a una sociedad futura, nueva y utópica que supone la emergencia de un hombre nuevo: el mestizo, ya que entiende que las etapas más espléndidas son fruto del mestizaje: «las épocas más ilustres de la humanidad han sido, precisamente aquellas en que varios pueblos disímiles se ponen en contacto y se mezclan»[12]. Al igual que para otros intelectuales, el hombre nuevo es un héroe mestizo, un héroe moderno engendrado en la Revolución Mexicana[13] aunque sedimentado en la cultura de la Atlántida, que define como el origen de las civilizaciones precolombinas.

Así, no resulta extraño que uno de los primeros murales de Diego Rivera, *La Creación* (1922), represente a Adán y Eva como una pareja de mestizos desnudos. En el centro aparece el hombre nuevo que emerge de una selva tropical y conectando con sus brazos extendidos la dualidad entre lo masculino y lo femenino, la sabiduría y la ciencia, así como los valores cristianos de fe, esperanza y caridad[14]. Unos símbolos que no resultan extemporáneos, ya que las tesis de Vasconcelos se fundamentan en el exotismo a la manera edénica de los simbolistas europeos, una utopía que concreta geográficamente en Latinoamérica: «la tierra de promisión estará entonces en la zona que hoy comprende el Brasil entero, más Colombia, Venezuela, Ecuador, parte de Perú, parte de Bolivia y la región superior de Argentina[15]». Al presentar esta geografía, Vasconcelos ultrapasa la visión reduccionista de México y su concepción deviene globalizadora en un intento de universalidad.

---

11 Vasconcelos, J., *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1925.

12 *Ibidem*, p. 43.

13 Grijalva, J. C., «Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida. Exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en la Raza Cósmica», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 60, 2004, pp. 329-345.

14 *Ibidem*, p. 336.

15 Vasconcelos, J., *op. cit.,* p. 34.

El mestizo, hombre cósmico o quinta raza se convirtió en icono de los muralistas, destacando *El arribo de Hernán Cortés, 1919* (1942-1951), donde Rivera coloca a un niño mestizo de ojos verdes en el centro del mural, un símbolo de la ideología racial de la raza cósmica[16]. El rostro del niño está ligado al sentido de belleza de Vasconcelos, para quien solo aquellos físicamente hermosos se mezclarán para procrear la nueva identidad racial universal: «Los muy feos no procrearán, no desearán procrear, qué importa entonces que todas las razas se mezclen si la fealdad no encontrará cuna»[17].

El mestizaje resulta una especie de redención estética, pero si se analizan las políticas postrevolucionarias de los años veinte, veremos que si bien hay una apuesta por las mejoras de los mestizos letrados, fue solamente parcial ya que los campesinos fueron excluidos.

Tal como apunta Grijalva[18], en su discurso, se detecta un doble registro: uno afirma una integración nacionalista y síntesis utópica de las diferencias raciales y culturales; mientras que un segundo sugiere una degradación racial encubierta hacia los pueblos indígenas, de modo que solo los estetizados y redimidos por la alta cultura son los indios sublimes.

Dichas contradicciones se observan en las producciones de los muralistas. Si bien en sus inicios existen tintes mesiánicos, con el paso de los años, las iconografías se irán contaminando por la presencia de la tecnología y de un nuevo grupo social: el proletariado. Las diferencias entre Vasconcelos y Rivera fueron tan notorias, que, uno de los murales de la *Secretaría de la Educación Pública*, el *Segundo Patio* (de Juárez o de las Fiestas), es una verdadera alegoría de la Revolución Mexicana donde introduce a los opositores y detractores, en el mural titulado «Los Sabios», donde dispone a José Vasconcelos de espaldas. Los intereses de los muralistas tendrán nuevos héroes: Benito Juárez, Emiliano Zapata, el soldado, el obrero y el campesino, el cual había sido apartado de la raza cósmica.

El fracaso de Vasconcelos en las elecciones de 1929, puede leerse como la desaparición del símbolo de unidad racial, que por ignominiosa no fue seguida por el muralismo, el cual reconvertido en símbolo de denuncia social fue asimilado a la hora de defender los derechos de los desfavorecidos.

---

16 Parkinson Zamora, L., *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2011, p. 100.

17 Vasconcelos, J., *op. cit.,* p. 41.

18 Grijalva, J. C., *op. cit.,* p. 341.

1. Devorar al europeo: la apuesta de *Tupí or no tupí*

A principios de siglo xx, Sâo Paulo experimentó un rápido crecimiento financiado por la burguesía. En esta contextualización, fruto de la iniciativa privada y coincidiendo con la celebración del Centenario de la Independencia, tuvo lugar entre el 11 y el 18 de febrero de 1922 *La Semana de Arte Moderna*, la cual marcó el comienzo de la renovación de las artes visuales, la literatura, la poesía y la música. Si bien el modernismo brasileño estaba orientado hacia las tendencias internacionales, en el curso de los años veinte se acentuó su carácter nacionalista a través de la búsqueda de temáticas propias promovidas por las innovaciones de las vanguardias europeas[19]. Como en una suerte de paradoja, durante la celebración de la independencia de Portugal, *La Semana de Arte Moderna*, se convirtió en símbolo de la independencia de Europa y Francia en particular, como consecuencia del fuerte peso de su cultura y del desplazamiento de jóvenes artistas hacia París, quienes, desde la distancia repensaron un Brasil primitivo.

1924 resulta un año igualmente clave. El 18 de marzo, Oswald de Andrade publicó el *Manifiesto de la poesía Pau Brasil* donde se aprecian las ansias de un arte nacional, anclado en la modernidad y en las tradiciones diferenciadoras: «la poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela […] Pau Brasil»[20].

En esta línea resulta fundamental el viaje a Minas Gerais, el *viaje de los modernistas*, efectuado por los poetas Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Blaise Cendrars y la pintora Tarsila do Amaral. Dicho viaje supuso una re-lectura de las ciudades mineras, la recuperación del escultor mulato Antônio Francisco Lisboa y del barroco mineiro, así como de la naturaleza y la raza negra. Fue una especie de viaje interior donde acabaron de consolidar una estética fundamentada en elementos identitarios que habrían de prevalecer en poesía y en pintura.

Así, la serie de dibujos realizados por Tarsila do Amaral resulta un repertorio autónomo que permite verificar algunas de las actitudes de los modernistas frente al pasado. A través de un dibujo sintético plasmó la arquitectura, las

---

19 Branda, A., «De la Europa de vanguardias a las entrañas de Brasil: el redescubrimiento del barroco minero», en Gutiérrez Viñuales, R. (coord.), *Arte Latinoamericano del siglo xx*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 193.

20 De Andrade, O., «Manifiesto de la poesía Pau Brasil», en *Tarsila do Amaral* [catálogo de la exposición], Madrid, Fundación Juan March, 2009, p. 19.

fiestas y la topografía. Su finalidad no era la de estudiar detalladamente los monumentos, sino minimizar su grandeza. Un viaje que supuso para la pintora una personalización del gusto estético a favor del nativismo, con predominio de colores fuertes y directos y una sensual línea ondulada. Es la exaltación de los sentidos y el resultado son obras como *A Cuca* (1924) y *Palmeiras* (1925), que guardan una estrecha relación con su universo subjetivo. Son visiones personales de un paisaje exótico donde destacan la vegetación desbordante y los animales fantásticos. Símbolos de un nuevo Brasil donde lo definitorio no es la tecnología, sino una mirada interna e irreal que derivará en el paisaje antropofágico.

En 1928 apareció la *Revista de Antropofagia,* un viraje ideológico y estético respecto a las producciones imperantes. Contrasta con otras publicaciones por su recuperación de temas locales, su indagación hacia la identidad nacional y su sesgo marcadamente político[21]. El título de la revista consignaba la nueva concepción autóctona: la antropofagia. Oswald de Andrade tomó contacto con esta noción a través de un cuadro que le regaló Tarsila do Amaral titulado *Abaporu*, que significa antropófago en lengua Tupí, una sola figura monstruosa con una cabeza muy pequeña y en contraposición manos y pies enormes.

Fue en el primer número de la revista donde De Andrade publicó el *Manifiesto Antropófago*. Por un lado diagnostica los diferentes elementos de una cultura brasileña que repite los modelos extranjeros, y por otro muestra la posibilidad superadora de una nueva cultura: «Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente»[22]. Tal como indica Dubin,[23] se descubriría en la antropofagia un proceso de identidad cultural y para reafirmarlo, aclara en el tercer párrafo: «Tupí, or not tupí that is the cuestion»[24], es decir, la identidad se adquiere a través de un grupo indígena contemporáneo, y la consolidación de la nueva identidad será a través del parricidio cultural respecto a los colonizadores, causantes de la infelicidad: «Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, el Brasil ya había descubierto la felicidad»[25].

---

21 Dubin, M., «El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Andrade», *Espéculo. Revista de estudios literarios,* n.º 44, Madrid, 2010.
22 De Andrade, O., «Manifiesto antropófago», en *Tarsila do Amaral, op. cit.,* p. 25.
23 Dubin, M., *op. cit.*
24 De Andrade, O., «Manifiesto antropófago», *op. cit.,* p. 25.
25 *Ibidem.*

Gracias al manifiesto y a la producción pictórica de Tarsila do Amaral se recupera una identidad nacional fundada en el origen indígena y en la necesidad de ruptura con la cultura europea. La nueva instancia superadora es la de devorar la cultura europea y así convertirla, una vez asimilada, en cultura propia.

Conclusiones

La búsqueda de un proyecto identitario continental en la década de los años veinte es tarea complicada si no se quiere caer en clichés que reducen y cosifican el arte latinoamericano. He intentado recuperar de forma breve, unos textos y prácticas artísticas donde el mestizaje resulta ser el gran protagonista. Nos encontramos ante un nuevo hombre, símbolo de un continente que busca sus propias filiaciones. La teorización sobre el mestizaje se estructuró a partir de unos postulados que gozaron de mayor o menor fortuna, pero que en todos los casos gestaron un lenguaje artístico marcado por los aprendizajes europeos a los que se les otorgó el espíritu específico de cada nación. La praxis artística fue la que permitió crear símbolos nacionales con la ambición de llegar a la totalidad del continente en un momento en que la historiografía no se planteaba su realidad en términos actuales.

PICASSO Y DON QUIJOTE, DOS SÍMBOLOS DEL EXILIO ARTÍSTICO ESPAÑOL DE 1939

Rubén Pérez Moreno

El presente texto pretende poner de relieve la poderosa y simbólica presencia que supuso Pablo Picasso para los artistas españoles que pasaron a suelo francés en la retirada republicana de 1939, y reflexionar sobre la temática de Don Quijote y su identificación con los exiliados españoles, ejemplificada en dos de las obras artísticas más significativas que toman como tema al personaje cervantino.

En las semanas previas a la caída definitiva de Cataluña, alrededor de 500 000 personas atravesaron la frontera franco-española. La magnitud de este éxodo sin precedente en la historia de España, continuó incesantemente hasta el ominoso día 10 de febrero de 1939, fecha en la que oficialmente las tropas franquistas alcanzaban «todos los pasos de la frontera francesa, desde Puigcerdá hasta Portbou. La Guerra en Cataluña ha terminado»[1]. Pero este acontecimiento llegaba en momento poco oportuno, ya que desde abril de 1938, con la llegada de Édouard Daladier a la jefatura de un gobierno de concentración orientado hacia la derecha y con Albert Sarraut como Ministro del Interior, Francia se había dotado de un cuerpo legal para controlar y reprimir extranjeros que en la práctica supondrá el internamiento de los republicanos españoles en campos de concentración, con el deseo inicial de fomentar las repatriaciones rápidas. Así, Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien, Vernet d'Ariège, Septfonds, el castillo de Colliure, Bram, Agde, Gurs, Rieucros, o los campos norteafricanos, fueron el destino de miles de republicanos[2].

---

1 Beevor, A., *La Guerra Civil española*, Barcelona, Crítica / Círculo de lectores, 2005, p. 576.

2 *Vid.* la siempre inexcusable referencia de Dreyfus-Armand, G., *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*, Barcelona, Crítica, 2000.

La preparación para un inminente estallido de la guerra con Alemania, hizo que el país galo decidiera aprovechar la mano de obra española de los campos en el marco de economía de guerra francesa. Tras la retirada y el internamiento forzoso, sin estatuto de refugiados políticos, los republicanos se hallaban en una situación en extremo confusa. La invasión de Francia por Alemania endureció sus condiciones de vida, sufriendo las consecuencias de la Guerra Mundial de forma mucho más dura que los franceses. El campo de exterminio de Mauthausen fue el triste destino para muchos de ellos.

En esta diáspora hemos de situar a un elevadísimo número de artistas. En el caso de Francia, Toulouse y París se fueron constituyendo como los dos focos principales de residencia. Y en ese París ocupado por Hitler se hallaba Picasso.

La situación administrativa del malagueño era privilegiada, a pesar de las circunstancias. Como indica Dolores Fernández, disponía de una *Carte de Séjour de Résident Privilégié* que le situaba en una posición más favorable que el resto de artistas, a pesar de no poder viajar a determinados departamentos, no poder ocupar un trabajo remunerado, y jurar que no era judío[3].

Los artistas españoles se hallaban en situación de abandono, sin defensa alguna, y Picasso se convertirá, en los años más duros, en verdadero faro y símbolo de la idea de españolidad y fidelidad a la República. Picasso parecía un remedio ante la soledad y el desamparo para unos españoles en extraña tierra, puerto seguro al que acudían los artistas republicanos que buscaban refugio y que querían salir adelante en una Francia que no presentaba facilidades[4].

El malagueño intervino de diversas maneras para facilitar la vida y la carrera de los artistas españoles. Como rememoraba Mercedes Guillén, esposa de Baltasar Lobo:

> Solo una persona podía ponerles en el camino, animarlos, defenderlos. Esa persona era Picasso. Y en él cifraban sus esperanzas. Y Picasso comprendió a estos hombres momentáneamente vencidos que llamaban a su puerta. Picasso comprendió su abandono y acudió a todos, a cada uno.
>
> Acercarse a Picasso era para los españoles el remedio supremo de aquella soledad, en aquella situación no solo de abandono, de desprecio también. Una necesidad y a

---

3 Fernández Martínez, D., «Acerca de los artistas españoles en Francia y su relación con Picasso», en Mancebo, M.ª F., Baldó, M. y Alonso, C. (eds.), *Seixanta Anys Després. L'Exili Cultural de 1939*, Actas I Congreso Internacional, tomo 1, Valencia, Universitat de València, 2001, p. 84.

4 Fernández Martínez, D., «Complejidad del exilio artístico en Francia», *Migraciones y exilios*, 6, 2005, p. 32.

la vez un orgullo, su gran orgullo. No era extraño ante la desconfianza de esta pregunta: ¿español?, –Sí, como Picasso. Español como él»[5].

Ya en el mismo 1939 se organizó en la *Maison de la Culture* una exposición patrocinada por Picasso con el fin de recoger fondos para ayudar a los españoles con obras realizadas en los campos de concentración franceses[6]. La intermediación de Picasso fue decisiva, por ejemplo, para que el pintor J. Fin, internado en Argelès-sur-Mer junto a su hermano Javier Vilató, también pintor, salieran del campo, gracias al que, a la sazón, era su tío[7].

Manuel Ángeles Ortiz recibió un giro postal de 1000 francos estando recluido en el campo de Saint-Cyprien. Poco después salía del mismo gracias a la intervención directa del malagueño, por el que el propio ministro francés del Interior había dado orden al prefecto de los Pirineos Orientales para su puesta en libertad. Picasso le recogió en París y lo llevó a su casa[8].

Continuada fue la ayuda del genio a Josep Renau, que en sus propias palabras, le envió 1500 francos cada uno de los tres meses que permaneció en Toulouse tras su salida del campo de Argelès-sur-Mer.

Pedro Flores viajó en tren a París, tras pasar por los campos, recurriendo a Picasso y Jean Cassou para poner los papeles en regla. Incluso le compró una obra expuesta en la muestra individual celebrada entre abril y mayo de 1940 en la galería Castelucho Diana de París.

Fundamental fue el papel de Picasso en el caso de Rodríguez Luna, que, gracias a la actuación de su esposa, Teresa Serna, consiguió la residencia temporal en Castel Novel a través de la Alianza de Intelectuales que presidía Picasso, en la Correze, donde Henry Jouvenel dispuso su casa para los españoles[9].

A Baltasar Lobo y su mujer, refugiados en Montparnasse desde 1939, les consiguió Picasso un alojamiento de dos habitaciones en los altos de un inmueble con ascensor, donde vivían artistas de todo tipo que hicieron más llevadera su integración[10].

---

5 Guillén, M., *Picasso*, Madrid, Siglo XXI, 1975, p. 37.
6 *Ibidem*, p. 35.
7 Fernández Martínez, D., *op. cit.*, p. 28.
8 Cabañas Bravo, M., «Picasso y su ayuda a los artistas de los campos de concentración franceses», en *Congreso Internacional la Guerra Civil Española 1936-1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Edición electrónica, 2006: <http://digital.csic.es/handle/10261/8367>, pp. 12-13 [consultado el 2 de marzo de 2013].
9 *Ibidem*, pp. 14-21.
10 Huici, F. y Diehl, G., *Baltasar Lobo, 1910-1993* (catálogo), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 32.

Además prestó ayuda económica a través de la compra de obras a numerosos artistas. Entre los más conocidos, lo hizo con los escultores Joan Rebull o Enric Casanova. Pero la mano benefactora de Picasso alcanzará a otros artistas como Blasco Ferrer, que tras instalarse en París en 1942 solicitó entrevistarse con el malagueño, el cual le puso en contacto con un matrimonio americano que le compró varias esculturas, mientras el propio Picasso le encargó una cántara al estilo de Foz-Calanda, dinero que le permitió sobrevivir una larga temporada en los momentos de mayor penuria económica[11].

Un caso muy especial es el de Apel.les Fenosa, al que consiguió Picasso en 1941 un encargo consistente en la realización de un grupo escultórico para interpretar la paz. Además el propio Picasso le encargaba obras para sus hijos o solía comprarlas en las exposiciones[12].

La experiencia de muchos artistas del exilio con Picasso fue crucial, siendo evidente la influencia picassiana en muchos de ellos, caso de Blasco Ferrer u Óscar Domínguez, y con matices en la obra de Pedro Flores, Lobo o García Condoy, aunque las relaciones son complejas y no excluyentes.

Terminada la Guerra Mundial, la cultura republicana del exilio recreó y transmitió los ideales, valores e iconos que la representaban[13]. Si Picasso constituyó para los artistas la encarnación física de una idea, un referente y refugio al que acudir en los momentos de mayor desesperanza, especial importancia cobrará desde el punto de vista iconológico la representación de don Quijote, una imagen como instrumento de formación especialmente simbólica para el exilio en general, cuyas interpretaciones y reflexiones no se agotan[14].

Miguel de Cervantes fue un verdadero icono que sobresalió por encima de otros pensadores, escritores, músicos o políticos. En cualquier biblioteca de un exiliado español no faltó nunca el libro *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Como escribió Federica Montseny en el calendario de 1988 que la SIA dedicó a Cervantes:

---

11 Blasco Ferrer, E., *Hierro candente*, autobiografía manuscrita inédita. Archivo Particular (Barcelona).

12 Fernández Martínez, D., *op. cit.*, p. 85.

13 Alted, A., *La voz de los vencidos*, Madrid, Aguilar, 2005, p. 116. *Vid.* entre otros Domergue, L., «La cultura del exilio», en VV.AA., *Republicanos españoles en Midi-Pyrénées. Exilio, Historia, memoria*, Presses Universitaires du Mirail / Région Midi-Pyrénées, edición en español 2006, pp. 257-262.

14 *Vid.* las reflexiones para el ámbito literario de Mainer, J. C., *Moradores de Sansueña (Lecturas cervantinas de los exiliados republicanos de 1939)*, Valladolid, Junta de Castilla León / Universidad de Valladolid, 2006.

> Don Quijote de la Mancha, obra fundamental de Cervantes, ha sido y es el espíritu de aventura, la lucha por la justicia y la exaltación de la personalidad del hombre… Don Quijote es el pensamiento profundo que a veces toma apariencias de locura. Pero Cervantes (pacifista por excelencia, enemigo de la fuerza) tuvo la inteligencia de colocar a su lado como símbolo de prudencia y del buen sentido popular, la figura del inimitable Sancho Panza, que es el pueblo…[15].

La identificación con el hidalgo cervantino y su asociación con algunos de los valores que encarna, como el idealismo, la sinceridad y el noble peregrinar, se generalizó en la cultura del exilio al emparentarse con las andanzas de aquellos españoles durante la guerra y el largo exilio:

> […] eternos Quijotes, constantes caballeros de todos los ideales, combatientes de todas las contiendas, hay en nosotros demasiado orgullo y demasiada conciencia de nuestra grandeza para pensar en cobrar lo que no tiene precio[16].

La atracción por parte de intelectuales y artistas hacia don Quijote, con sus ideales e ilusiones, le convirtieron, como apunta Miguel Cabañas, en «una especie de santo patrón laico de los republicanos españoles errantes, pertrechados con la permanencia de su inspiración y sus ideales»[17]. El concepto quedó plenamente interiorizado entre los exiliados.

En este sentido, el análisis de la figura del Quijote ha tenido más estudios en lo relativo al exilio mexicano que al francés, si bien, aun con las particularidades propias de su contexto, la identificación con el héroe y la nostalgia de España están también vivamente presentes. El Quijote se reafirmó como uno de los símbolos más legítimos, como quedó patente en dos de las cabeceras de mayor influencia y que agruparon a un mayor número de exiliados: *Las Españas*, editada en México (1946-1963), revista «antifranquista, de espíritu republicano y liberal», cuya paternidad se debe a Manuel Andújar y al zaragozano José Ramón Arana[18]; y el *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*,

---

15 Calendario de 1988 de SIA. Tomado de Alted, A., «El exilio de los anarquistas», en Casanova, J. (coord.), *Tierra y Libertad. Cien años de anarquismo en España*, Barcelona, Crítica, primera edición rústica, 2012, p. 173.

16 Montseny, F., *El éxodo. Pasión y muerte de españoles en el exilio*, Barcelona, Galba Ediciones, 1977, p. 12.

17 Cabañas, M., «Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México», en Cabañas, M., Fernández, D., De Haro, N. y Murga, I., (coords.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, p. 25.

18 El principal estudio sobre *Las Españas* se debe a Valender, J. y Rojo Leyva, G., *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999.

editado en París desde 1954 con carácter mensual y dirigido por Fernando Gómez Peláez y luego Juan Ferrer, que contó con la colaboración de importantes intelectuales españoles, franceses, latinoamericanos y destacados representantes del exilio. Tras siete años de existencia fue sustituido por *Umbral*.

En el caso de *Las Españas* los temas en torno al Quijote serán tratados de forma heterodoxa desde su número inaugural, aunque predominará la impronta de las circunstancias en que viven los exiliados[19]. Fundamental será la celebración del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, en 1947, con un especial en el número 5 de la revista dedicado exclusivamente al autor, e ilustrado por Manuela Ballester, Jomi García Ascot, Carlos Marichal o Josep Renau[20].

El *Suplemento Literario* de *Solidaridad Obrera*, también dedicó en 1955 su número 22-23 a esta figura bajo el título «Especial el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha cumple 350 años»[21]. Este número contó con ilustraciones de Antonio Téllez, dibujos de Peinado, Orlando Pelayo, Bartolí, A. Sancho y Argüello, pinturas y esculturas de Blasco Ferrer y Menéndez, además de grabados de Gustavo Doré y estampas de época.

Pero el tema de Don Quijote y Cervantes fue denominador común en muchas otras publicaciones. Así en Francia también apareció la «publicación de humor y combate» *Don Quijote*, en Rodez, desde junio de 1946 y hasta marzo de 1947, donde la socarronería de Sancho destacaba frente a las vicisitudes tempestuosas del hidalgo caballero. También el *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* publicó en 1947 un monográfico dedicado al aniversario de Cervantes, ilustrado con obras de Pedro Flores, Joaquín Peinado, Hernando Viñes y Lalo Muñoz. O también la publicación *Méduse*, aparecida en Pau y dirigida por el poeta Jacinto-Luis Guereña y con Jean Cassou como presidente de honor, que anunció la aparición de su número 5 dedicado íntegramente a Cervantes[22].

---

19 Piñero Valverde, J. M.ª, «Las Españas y la presencia del Quijote entre los exiliados en México», en *La Literatura y la Cultura del exilio republicano español de 1939* [Actas del IV Coloquio Internacional: Hotel Las Lagunas, del 16 al 19 de julio de 2002 San Antonio de Baños, La Habana, Cuba], Edición digital: Biblioteca digital Miguel de Cervantes: <www.cervantesvirtual.com> [consultado el 5 de marzo de 2013].

20 *Las Españas*: *Revista literaria*, año II, n.º 5, 29 de julio de 1947.

21 *Solidaridad Obrera. Suplemento Literario*, n.º 551-22-23, París, octubre-noviembre de 1955.

22 Sobre ellas *vid.* el capítulo de Risco, A., «Las revistas de los exiliados en Francia», en Abellán, J. L. (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. 3, Madrid, Taurus, 1976, pp. 121-122 y 126-127.

Reflexiones intelectuales, literarias en torno al hidalgo manchego, que ponen en contacto literatura, arte y pensamiento del exilio[23].

Los artistas plásticos republicanos interiorizaron pues a este icono del exilio, si bien no en todos los casos existe una directa asociación entre don Quijote y la condición de exiliados. Dos obras artísticas logran, a nuestro juicio, las más altas cotas de calidad artística y simbólica tomando como tema al personaje cervantino. Obras que alcanzarán gran notoriedad por encima de las demás al encarnar plásticamente los ideales antes expuestos. Un mural y una escultura en hierro de dos artistas exiliados, uno en México, otro en Francia, que ya en su momento fueron ayudados de distinta forma por Pablo Picasso, y cuyo nombre podemos hallar en las revistas antes citadas, *Las Españas* y *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*: Antonio Rodríguez Luna y Eleuterio Blasco Ferrer.

El primero de ellos goza en nuestro días de un mayor reconocimiento historiográfico. En 1973 Rodríguez Luna pintó la gran tela-mural *Don Quijote en el exilio*, que se halla en la sala número cuatro del Museo Iconográfico del Quijote en Guanajuato (México). En ella, en un paisaje alargado, desolado, de azules oscuros y grises, en una ambientación incierta y triste, vemos al Caballero de la Triste Figura sobre un escuálido Rocinante con los ojos vendados, vencido, cansado, sin rumbo. Tras él un cortejo de españoles exiliados, peregrinos, abatidos, con hombros caídos, que miran al suelo. Al frente León Felipe, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Bergamín… o Eulalio Ferrer, que habló del Quijote como «el de un amante de la libertad, el de una encarnadura inobjetable e ideal del universo español, el de una gratitud desde las entrañas de la hermandad»[24]. Protagonistas de una ventura quijotesca que en muchos casos no tuvo retorno, pero expresión a su vez del espíritu de libertad y de su universalidad.

Menos conocida, pero que gozó de una extraordinaria popularidad entre los exiliados en Francia, es la escultura en hierro forjado *El último suspiro de don Quijote* [fig. 1], realizada hacia 1950 por el artista aragonés Eleuterio

---

23 Destáquese la relevancia del Quijote en la obra de Augusto Fernández. *Vid.* al respecto Cabañas, M., Fernández, D., De Haro, N. y Murga, I., «Augusto Fernández, ilustrador de Don Quijote en el exilio mexicano», *Anales Cervantinos*, 43, 2011, pp. 117-143.

24 Redondo Benito, F., «Don Quijote en el exilio. Un caballero trasterrado: Eulalio Ferrer Rodríguez», *Revista de estudios cervantinos*, 12, abril-mayo 2009, p. 213.

Blasco Ferrer[25], que se halla expuesta en su sala homónima del Museo del Parque Cultural de Molinos (Teruel). Es, sin duda, la obra escultórica más reveladora del drama del exilio a Francia través de la figura de don Quijote, que como nos cuenta en sus memorias Virgilio Botella, en aquel entonces jefe de los Servicios Administrativos del Gobierno de la República en el exilio, llamó poderosamente la atención entre los destacados miembros de la política, la cultura y la prensa, asistentes a la recepción diplomática celebrada en los magníficos salones de la avenida Foch, con motivo de la celebración de un 14 de abril, donde se expusieron pinturas y esculturas de artistas españoles en el exilio[26].

Blasco parece haber volcado en esta escultura todo el dolor de España «impuesto por cínicos y cretinos, por aventureros que en nombre de la justicia dejan morir al pueblo de hambre y miseria»[27]. En él, la contradicción física del rostro y de la mano logran un patetismo y una sensación de hundimiento de toda esperanza, no tanto por su vida que se va, sino por un gran sueño quijotesco que se va a apagar para siempre[28].

Estos dos magníficos ejemplos sintetizan con maestría todo ese deseo para los exiliados que es el anhelo de libertad que se da en don Quijote, constituyéndose en paradigma simbólico de una actitud ante la vida, donde los valores del hombre se han de medir por el ideal que persiguen, por encima de las repercusiones de su acción, y que en el caso de los exiliados supondrá sacrificar vivir en su tierra en pro de la libertad[29]. En palabras del propio don Quijote: «Bien podrán los encantadores quitarme la ventura pero el esfuerzo y el ánimo es imposible»[30].

---

25 *Vid.* sobre el mismo la síntesis recogida en Pérez Moreno, R. y Sánchez, S., «Eleuterio Blasco Ferrer y su legado a Molinos. Una obra y un museo marcados por el compromiso social», en Lorente, J. P., Sánchez, S. y Cabañas, M. (eds.), *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Trea, 2009, pp. 25-46.

26 Botella Pastor, V., *Entre memorias. Las finanzas del Gobierno Republicano español en el exilio*, Edición Alicia Alted Vigil, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2002, pp. 118-119.

27 Blasco Ferrer, E., *op. cit.*, p. 113.

28 Ferrándiz Alborz, F., «El escultor en hierro E. Blasco Ferrer», *El Día*, Montevideo, 25 de marzo de 1951.

29 *Vid.* el estudio filosófico que realiza Abellán, J. L., «Don Quijote como símbolo», en Alted, A. y Lluisa, M. (dirs.), *La Cultura del exilio republicano español de 1939*, Actas del Congreso Internacional Sesenta años después, vol. i, Madrid, UNED, 2003, pp. 545-553.

30 Segunda parte, capítulo xvii.

Finalmente, como escribiera Juan de la Pena[31]:

> Padre Don Quijote
> que estás en los Cielos
> líbranos del odio y el abandono
>
> Padre don Quijote,
> líbranos, Señor,
> de la cobardía
> y el deshonor
>
> Padre Don Quijote
> altísimo y perfectísimo
> líbranos de una vida
> sin ideal»



Fig. 1. El último suspiro de don Quijote *de Eleuterio Blasco Ferrer, hacia 1950, Sala Eleuterio Blasco Ferrer del Museo del Parque Cultural de Molinos (Teruel). Fotografía: Rubén Pérez Moreno. ©Museo del Parque Cultural de Molinos.*

---

31 Pseudónimo de Manolo Valiente. Tomado de Stein, L., *Más allá de la muerte y exilio. Los republicanos españoles en Francia, 1939-1955,* Barcelona, Plaza y Janés, 1983, p. 109.

JOSÉ NOGUERO. INTERVALO DE TIEMPOS

Chus Tudelilla

El tiempo entró convulso en el espacio puro de la escultura e interrumpió la imperturbabilidad de su concepción ideal, lo que provocó el inicio de una crisis que todavía hoy continúa siendo motivo de análisis y reflexión. Es así que desde mediados del siglo xix los artistas iniciaron la tarea de superar la incapacidad manifiesta de la escultura clásica para adaptarse al tiempo de la Modernidad; y de paso, resolver el grave problema de no saber qué hacer con ella y dónde dejarla.

José Noguero (Barbastro, Huesca, 1969) es uno de los artistas empeñados en dar respuesta con sus obras a los interrogantes que plantea la escultura, y lo hace con un proyecto asentado en la superación del objeto, atento como está en exclusiva a su esencia, inscrita en el ámbito de lo imaginario. El cuerpo de la imagen fundamenta el proceso de aprendizaje, conocimiento y experimentación, la reflexión teórica y la valoración plástica de sus esculturas, pinturas, dibujos, acuarelas, fotografías y vídeos. Insiste Noguero en la profunda huella que lo aprendido deja en su obra. No podría ser de otro modo para quien persevera en modelar la escultura, se contagia del placer de la pintura, decide fijar el tiempo en la fotografía y siente la alegría de empezar de nuevo en cada trazo que dibuja la «idea».

Amarradas al tiempo, sus imágenes participan de reveladoras conexiones temporales que derivan en la transformación inesperada del original que toman como modelo. Porque Noguero es uno de los artistas que a lo largo de la Historia del Arte han practicado el fértil ejercicio de mirar *atrás*, fascinado por las obras de los creadores que regresaron a los orígenes, conmovidos por la grandeza del principio. Así queda evidente en su interés por los mitos y leyendas del cuerpo esculpido, en su querencia por la simplicidad de la estatuaria griega o medieval, y por el misticismo de la hindú, o en la incorporación a la gramática visual de sus narraciones inconclusas de determinados motivos

simbólicos como la barca, el árbol, el columpio o el espejo. Y sin embargo, no son sus cuerpos modelados, pintados, dibujados o fotografiados los cuerpos puros e intemporales del mundo antiguo. No podrían serlo, ni es ese su propósito, entre otras razones por el peso del tiempo y el olvido de la memoria de lo Sagrado. Noguero insiste en pensar la materia para alumbrar aquello que sobrevive entre lo manifiesto y lo oculto: lo que hay que esculpir, sabiendo, como supo Medardo Rosso, que la materia no existe, que somos *casos de luz*, en definitiva que «la estatua no existe. Nada es estatua».

I. Convengamos, como consideró el filósofo ruso Pavel Florenskij, que existen dos formas de percepción, la táctil y la visual, relacionadas, respectivamente, con las cosas y con el espacio aunque es frecuente que el tacto proporcione cierta espacialidad y que la vista tome conciencia de la cosalidad. Florenskij definió el concepto de «cosa», tan determinante en su estética, como «plegamiento», o «lugar de curvatura». Tras casi sesenta años de silencio, la editorial Adelphi de Milán publicó en 1995 *Lo spazio e il tempo nell'arte,* compendio de las clases de la asignatura «Teoría del espacio en el arte» que Florenskij impartió durante los años 1923 y 1924 en la Facultad Poligráfica de la Vkhutemas, Escuela Estatal de Arte y Técnica en Moscú que, desde su fundación en 1920 hasta su desmantelamiento en 1930, fue centro de la vanguardia rusa. Sus reflexiones dieron luz a las de Delfín Rodríguez sobre la escultura moderna, recogidas en su artículo «Nada: metáforas del contorno. (Algunas ideas sobre la escultura y otros objetos contemporáneos)»[1]. De la observación de Florenskij se deriva, anota Rodríguez, que con la vista se puede percibir una obra de arte «en el prevaler del espacio sobre las cosas» mientras que con el tacto puede percibirse en su carácter y condición de cosa, de objeto, primando estos últimos sobre el espacio. Una reflexión que Florenskij ejemplificó con la escultura griega, cuyas imágenes tendían a salir de sí mismas creando una sensación como «de velo de niebla de espesor sutil» que puede ser visto con los dedos y tocado con los ojos, tomando de este modo conciencia de la espacialidad de la vista con la vista. Y si coincidimos con Victor I. Stoichita[2] en que las imágenes

---

1 Rodríguez, D., «Nada: metáforas del contorno. (Algunas ideas sobre la escultura y otros objetos contemporáneos)», en *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 17-31.

2 Stoichita V. I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006.

se diferencian del resto del mundo por algo fundamental: que las imágenes no existen, «tocar la obra» significaría entonces, señala, retrotraerla al estadio de objeto, atentando contra su esencia, que pertenece al orden del imaginario. El escultor italiano Medardo Rosso no tenía dudas al respecto, la escultura solo podía ser percibida a través de la mirada. Toda su obra es un reclamo de esta exigencia cuyas razones no dudó en argumentar: «La mirada de todos los demás ha sido en función del tacto. Nunca han respetado la luz ni el color, como si hicieran cosas para ciegos. Pero yo ¿toco o no toco? Ya he dicho que no toco. Es un infinito, una emoción, una coloración. No toco. La gente siempre creyó que se veía tocando. Yo no toco»[3].

«¡No existimos! Somos solo juegos de luz en el espacio», insistía Medardo Rosso. «Nada es material en el espacio, porque todo es espacio y, por tanto, todo es relativo». Sus palabras trataban de explicar el deseo de olvidar la materia, y sus obras, esculturas y fotografías, manifiestan su querencia por las sombras, por lo infinito de la unidad, depositaria de un momento activo del proceso, y del pensamiento, no en vano qué es el arte sino «la verdadera manera de hacer pensar». Si hasta entonces la escultura se había reducido a las tareas de quitar o agregar a partir de un núcleo, Rosso demuestra que «cuando la mirada transcurre sobre una cosa, quita y agrega materia, quita y agrega sujeto». Esa fue una de sus aportaciones más sobresalientes a la escultura, como supo ver Luciano Fabro[4]. Medardo Rosso, creador y recreador, halló en la cera el material capacitado para fundir las formas y provocar en la mirada de quien las contempla la impresión de la materia desmaterializándose, «de una escultura que se niega y se anula», «de ir más allá de la escultura»; así lo sintió Giovanni Anselmo[5]. En los últimos años de su vida, Rosso no realizó esculturas nuevas, se dedicó a recrear las ya realizadas, y a fotografiarlas. Porque la fotografía le permitía detener el tiempo en un momento activo, al igual que su escultura. El estudioso de su obra Luciano Caramel[6] sostiene que lo más probable es que Medardo Rosso no fuera el autor de las fotografías, que realizaría un operador

---

3 Declaraciones de Medardo Rosso a Luigi Ambrosini, en la entrevista publicada por el periódico *La Stampa* de Turín, el 29 de julio de 1923; reproducida en el catálogo de la exposición, dirigida por Gloria Moure, *Medardo Rosso* celebrada en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, 1996.

4 Fabro, L., «Fotografía de Medardo Rosso. Entrevista con Jole de Sanna», en *ibidem*, pp. 244-246.

5 Anselmo, G., «Medardo Rosso», en *ibidem*, p. 228.

6 Caramel, L., «Identidad y actualidad de Medardo Rosso», en *ibidem*, pp. 91-117.

siguiendo sus precisas instrucciones sobre los encuadres, la distancia y la iluminación; ya sobre las placas fotográficas, Rosso intervenía con raspaduras, veladuras, enmascaramientos o cortándolas de manera irregular, con la intención, está convencido Caramel, de superar la abstracta objetividad de la estatua, de fundir figura y fondo, de fijar una particular perspectiva visual, y no solo para sugerir la clave de lectura de sus obras o para facilitar la correcta la correcta exposición: Rosso entendía la fotografía como investigación.

Las esculturas que José Noguero modela o talla no se tocan con los dedos sino con los ojos. La mayoría, además, están realizadas para integrarse en la *imagen-acto* de la fotografía, que también es depositaria de sus pinturas y del rumor de lo imaginario. Y como a Rosso, a Noguero le fascina la cera, material inestable tan adecuado para expresar la caducidad de todo.

Ante las obras de Noguero, esculturas, fotografías, pinturas, dibujos, acuarelas, proyecciones o vídeos, somos «actores» de una puesta en escena que nada deja al azar mediante la activación de dispositivos ópticos y escénicos que tienen como principal objetivo no dejarnos ir. Deleuze y Guattari lo explicitaron: «De todo arte habría que decir: el arte es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los preceptos o las visiones que nos da. No solo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto»[7]. El espectador se sitúa en espera, dado que el acto de la mirada no se agota en el momento. En cuanto a qué espera, teniendo en cuenta la naturaleza artificial de la obra de arte, Luis Puelles en su ensayo sobre la mirada resuelve dudas: «la ilusión esencial de la obra ficcional no es parecer real, o simplemente realista, sino parecer *ser real*»[8]. Y de acuerdo con Gadamer: asistir es querer participar y mirar es una forma de participar, Noguero organiza el escenario para el encuentro; un encuentro especialmente fructífero asentado como está en una suerte de continuidad abierta a múltiples conexiones temporales, como diría Benjamin, que remiten según ha interpretado Didi-Huberman a una temporalidad más fundamental, que permanece en el misterio, susceptible de descubrir o construir. En esa concordancia de tiempos es determinante el apego de José Noguero por lo imaginario, que Gilbert Durand[9] ha definido como una lógica «completamente otra», de identidad no

---

7 Reflexión recogida en Puelles Romero, L., *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid, Abada, 2011.

8 *Ibidem.*

9 Durand, G., *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.

localizable, un *tempo* no disimétrico. Los atributos y los adjetivos ocupan el lugar del sujeto de la acción en el relato imaginario; es así que los rasgos, caracteres y condiciones míticas de los relatos de Acteón, Diana, Dionysos o Ariadna, y los motivos simbólicos de la barca, el espejo, el árbol o el columpio componen la gramática visual de las estructuras narrativas incompletas que Noguero propone en sus obras, y también en los montajes de sus exposiciones. Incompletas porque todo está en suspenso.

El escenógrafo Gastón Breyer[10] anotó que la ausencia, la invitación y la demanda de escenario son las instancias claves en el tiempo de la escenificación. El actor evoca primero la ausencia del acontecimiento e invita a tomar conciencia de la expectación, en un doble juego de simetría reflexiva. Una operación que, según Breyer, es la necesidad existencial de ser y ejercerse, de ser el Otro para ser Él mismo, de convocar al encuentro y ser, a su vez, convocado, de decir y ser dicho, de explícitamente ser nombrado. La escena es lugar de miradas y por tanto el escenógrafo es el maestro que enseña a mirar. Noguero construye escenografías que luego fotografía; los movimientos del telón ocultan y muestran un escenario de vacío geográfico, físico y emocional que en su inestabilidad vigilan que el silencio enmudezca cualquier posibilidad de acción desbordada. Todo permanece a la espera en estas habitaciones vacías, en las puestas en escena que organiza en su taller, y también en las salas de exposiciones que harán del espectador un actor en potencia.

En el fértil ejercicio de mirar *atrás* hallamos la habilidad de Caravaggio para componer escenas como si estuvieran confinadas en espacios teatrales. La inmensidad del mundo quedaba reducida en sus cuadros a los límites de una habitación cerrada, en ocasiones su propio estudio, en la que el pintor podía controlar la luz y la acción de los personajes, señala su biógrafo Andrew Graham-Dixon[11] quien, dado el interés de sus *mise-en-scène*, sitúa los antecedentes en el arte del *sacro monte*, cuyo origen se localiza en el siglo xv, arraigado a su vez en tradiciones de comienzos del Renacimiento, como las pinturas de Giotto, estrechamente vinculadas con los autos sacramentales o con las esculturas de Donatello, que desplazadas en el Renacimiento tardío de los centros artísticos de Roma o Florencia resurgieron en Módena en las obras de Guido Mazzoni, entre otros escultores. Todas estas experiencias escultóricas arraigaron en la pintura de Caravaggio. ¿Qué pueden compartir las imágenes

---

10 Breyer, G., *La escena presente*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2005.

11 Graham-Dixon, A., *Caravaggio. Una vida sagrada y profana*, Madrid, Taurus, 2011.

de Noguero con las de Caravaggio, además de la «idea de mirar *atrás*», o de su querencia compartida por representar los pies?: que ambas detienen el tiempo en un espacio teatralizado, y que ambas también parecen estar suspendidas al borde de su desaparición.

Sostiene Jean-Claude Lemagny[12] que en una fotografía no sucede nada, excepto metafóricamente, cuando se quiere decir que hay muchas cosas que ver. Opina también que en fotografía hay que aprender a no imponer significados, porque no existe ninguno, e insiste en la tesis de Bachelard de que en el arte como en la ciencia la realidad no se revela a sí misma, sino que se manifiesta; de lo que deduce que la realidad esencial de una fotografía reside en la materia cuya cualidad esencial es táctil, aunque no se pueda tocar como la escultura, pues la vista es una variación del sentido del tacto, como los fisiólogos defienden al señalar que la retina es un trozo de piel con la capacidad de tocar la luz. En definitiva, que mediante la fotografía lo visual y lo táctil son partes de una misma totalidad. En la actividad del ver se sitúa la búsqueda de José Noguero de la que resulta la poética de un espacio iluminado para la contemplación, donde la luz *revela*, el tiempo se ha interrumpido y, como anotó Susan Sontag, el silencio engendra la necesidad de fijar la vista.

II. *Pie espejo* es el título del tríptico fotográfico realizado por José Noguero en 1990. Es una de las primeras fotografías en las que introduce un espejo con la intención de fijar el instante en que recibe el reflejo de la imagen de algo que sucede al otro lado, fuera del marco, aunque sepamos que el marco no existe. El espejo funciona como un método de redoblamiento que afirma el tiempo de la imagen reflejada dentro de la imagen fotográfica, cuyo objetivo no pretende en modo alguno reproducir de modo mimético la realidad sino retornar al referente, que no es sino la huella de lo real, constituido en los cortes temporal y espacial que son propios del acto mismo de fotografiar, como propone Philippe Dubois[13]. Temporalmente, la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, inmoviliza, separa la duración captando solo un instante; y espacialmente, fracciona, elige, aísla, capta, corta una porción de extensión. Donde el fotógrafo corta, el pintor compone, y mientras que el espacio pictórico es un

---

12 Lemagny, J.-C., «¿Es la fotografía un arte plástico?», en Yates, S. (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 189-203.

13 Dubois, P., *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.

espacio dado de antemano cuyo marco, al decir de Bazin, polariza el espacio hacia el interior, el espacio fotográfico, señala Dubois, no está dado y tampoco se construye, por ser una *sustracción* que se opera *en bloque*. Es así que lo que una fotografía muestra es tan importante como lo que no muestra: hay una *relación* inevitable del fuera con el dentro que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una «presencia virtual».

Sobre la inserción en el interior del espacio «real» de la imagen fotográfica de uno o varios espejos, fragmentos de espacios virtuales, exteriores al marco primero pero contiguos y contemporáneos del mismo, Dubois analiza una serie de efectos: que el fragmento de fuera-de-campo que es el reflejo ocupe un espacio en el campo, apropiándose de una porción de este; que además de ocultar una parte del espacio del campo funcione como inscripción de un espacio figurativo en otro, una operación en la que será importante atender al recorte del espejo y al de la fotografía, así como a las relaciones que se establezcan entre ambos espacios, distinguiendo cuando el espejo refleja un trozo del espacio situado fuera del campo, y cuando el espejo remite a una zona del espacio *ya* situado en el campo pero percibido desde otro ángulo. En el primer caso, continúa su análisis Dubois, el espacio reflejado en el espejo puede encontrarse en los laterales de la imagen, en el universo prolongado de la ficción; y en el segundo, se busca revelar los elementos que no podían ser vistos o no eran visibles desde el ángulo que permite el espejo. En ambos, el propósito es el de *multiplicar las miradas* en el interior del campo, marcando en toda su heterogeneidad una visión estallada y polimorfa del espacio fotográfico. Por último, la multiplicación de espejos dificultará distinguir lo que es reflejo, o reflejo del reflejo, de aquello que no lo es, haciendo imposible diferenciar los diversos niveles de representación.

En el tríptico *Pie espejo* de José Noguero, los espejos enmarcados y apoyados en el suelo de la habitación ocupan un espacio del campo fotográfico sin ocultar nada que pueda interesar al espectador; se insertan de modo natural atrayendo las miradas hacia el interior, como si se tratase de una pintura. Lo mismo sucede en otra serie de fotografías, con la salvedad de que la superficie transparente del espejo atraviesa el espacio del campo fotográfico, hasta enmarcar la composición, que se sitúa fuera del marco, con especial cuidado de no fracturar la ficticia continuidad espacial; en ocasiones es imposible saber el territorio de la ficción que se desarrolla en una caja escénica donde la ventana y la luz juegan papel determinante en las composiciones. Los lugares donde se realiza el acto fotográfico son los talleres del artista, cuya organización y útiles, en ocasiones, aparecen reflejados, o habitaciones desnudas de su estudio donde

dispone con meticuloso esmero la puesta en escena en la que intervienen esculturas y pinturas, y la propia imagen del artista, cuyo sentido último se escapa furtivamente por entre las ranuras de la ficción que las imágenes reflejadas y fotografiadas aseguran. El mito de Narciso, tan ligado con el tema del espejo, da cuenta de los peligros que acechan a quien intenta abrazar y poseer su propia imagen; en su ensayo sobre el mito de Pigmalión, Stoichita dejó claro que para que triunfe el simulacro es precisa la muerte del modelo.

Noguero pintó la *Charca con peces* en 1999, cuyas aguas están llenas de sombras, como las de las siluetas que, enmarañadas en colores abismales de reflejos cambiantes, dramatizan el otro mito ligado al espejo, el de Acteón, al que dedicó una serie pictórica y varias esculturas, entre los años 1997 y 2000. Mucho se ha escrito sobre el mito de Acteón y algunas interpretaciones bien podrían explicar el interés de Noguero por la figura del célebre cazador de la mitología griega que sorprendió a la diosa Diana desnuda durante su baño. Al verse mirada, Diana metamorfoseó a Acteón en ciervo y, dueña de los perros, lanzó la jauría a su caza. Acteón fue despedazado y sus restos dispersos sin sepultura engendraron sombras que frecuentan las breñas. Y el centauro Quirón, maestro de Acteón en el arte de la caza, modeló su estatua para consolar a los perros, desesperados por haber devorado a su amo. Como ha escrito Gilbert Durand[14], no falta detalle en este mito: transformación fugaz bajo un aspecto devorador, agua profunda, aseo femenino, cabellera, gritos, y todo envuelto en una atmósfera de catástrofe. Para Ángel Gabilondo[15] el baño de Diana y la perdición de Acteón evoca la dialéctica entre la mirada que mira la desnudez y la desnudez que se mira en esa mirada; una dialéctica que en ese momento deja de serlo. En la mirada, concluye, es el mirado el que se desdobla (y hasta la muerte) sobre la escena del falso teatro. Sostiene Luis Puelles Romero[16] que la obra de arte no puede olvidarse de la tensión que la mantiene viva: no perder de vista al espectador y por tanto no dejar que el espectador pueda perderla de vista. Como la diosa Diana pues, según interpreta Pierre Klossowski, es su deseo de verse a sí misma lo que le lleva a verse en la mirada de Acteón. Todo apunta a que, como anuncia Puelles, el espectador está bajo la vigilancia de la obra que lo mira queriéndole fascinar, paralizándole el

---

14 Durand, G., *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.

15 Gabilondo, Á., «De repente. La irrupción de otro ver», en *La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2008.

16 Puelles Romero, L., *op. cit.*, 2011.

cuerpo, no dejándole ir. Y concluye Didi-Huberman: «Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira»[17].

Las figuras que Noguero pinta, esculpe o fotografía no acostumbran a mirar al espectador, diría que incluso lo ignoran, por tanto no se ven en nuestra mirada, y sin embargo nos sabemos vulnerables ante su presencia o su reflejo. No otro es su propósito: dar a ver para hacer pensar, porque lo que Noguero reclama del espectador es una mirada activa ante un espacio vacío, en el que no sucede nada pero que, sin embargo, es extraordinariamente pródigo en revelaciones. La mirada construida que nos propone busca ejercitar la nuestra mediante un complejo sistema de filtros de naturaleza óptica y escénica que acrecientan la tensión narrativa, aun cuando esta aparezca en suspenso en un espacio siempre denso y en tensión, pues su verdadera condición siempre es mental. Todo permanece a la espera en las cajas escénicas que Noguero construye, las escenográficas y las de su propio taller, donde se desarrollan las acciones narrativas que la fotografía testimonia. No hay lugar para anécdotas, tampoco para historias conclusas. La imagen de la barca, presente desde los inicios de su trayectoria, anuncia la deriva del tránsito. Aislada o varada junto a figuras caídas, soporta también su carga, hace las funciones de habitáculo, casa o tumba, y conduce los escombros hacia un destino ignorado. Los cuerpos esculpidos con modelado arcaico, tan expresivos en su desnudez, yacen en el suelo, son expulsados a los extremos, se acomodan al vértigo del columpio, o quedan convertidos en restos cuando su autor emprende la tarea de demolición. Restos que Noguero recoge en bolsas de basura y coloca en las barcazas sin rumbo. Todo se viene abajo. El futuro está en la imagen del árbol que pinta y dibuja, incansable.

> En el follaje de los árboles, nuestra infancia y un pasado más lejano todavía se ponen a bailar una ronda festiva […] Los colores mezclan su centelleo […] Sentimos que nos fundimos de placer hasta lo más profundo del ser, nos transformamos, nos disolvemos en algo para lo cual no tenemos nombre, ni pensamiento[18].

---

17 Didi-Huberman, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, 2010.

18 Novalis, citado en Durand, G., *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *op. cit.*, p. 232.



José Noguero reflejado en su obra Sin título IV, *2000. Cera, alambre y espejo. 100×100×45 cm. Exposición* Nada es estatua, *Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 2013.*


INSTITVCION·FERNANDO·EL·CATOLICO·DE·LA·EXMA·DIPVTACION·DE·ZARAGOZA
C. S. I. C.





colección
actas.
institución
fernando el
católico

El recurso a lo simbólico es el fruto del simposio con igual título celebrado en Zaragoza del 9 al 11 de mayo de 2013 y organizado por *Vestigium,* grupo de investigación consolidado reconocido por el Gobierno de Aragón y adscrito al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Con esta reunión científica, *Vestigium* ha proseguido la línea de trabajo que iniciara en 2010 con la convocatoria del simposio *Reflexiones sobre el gusto,* que tan excelente acogida tuvo por parte de investigadores de toda España, proyectándolas en esta ocasión sobre el dominio simbólico: un territorio situado entre la materia (imagen) y el intelecto (concepto), lo que ha hecho de los símbolos instrumentos de uso recurrente entre los artistas para la expresión de ideas o sentimientos, así como auténticos nexos culturales del arte con otras parcelas del pensamiento y de la creación.

INSTITUCIÓN
FERNANDO
EL CATÓLICO

DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA